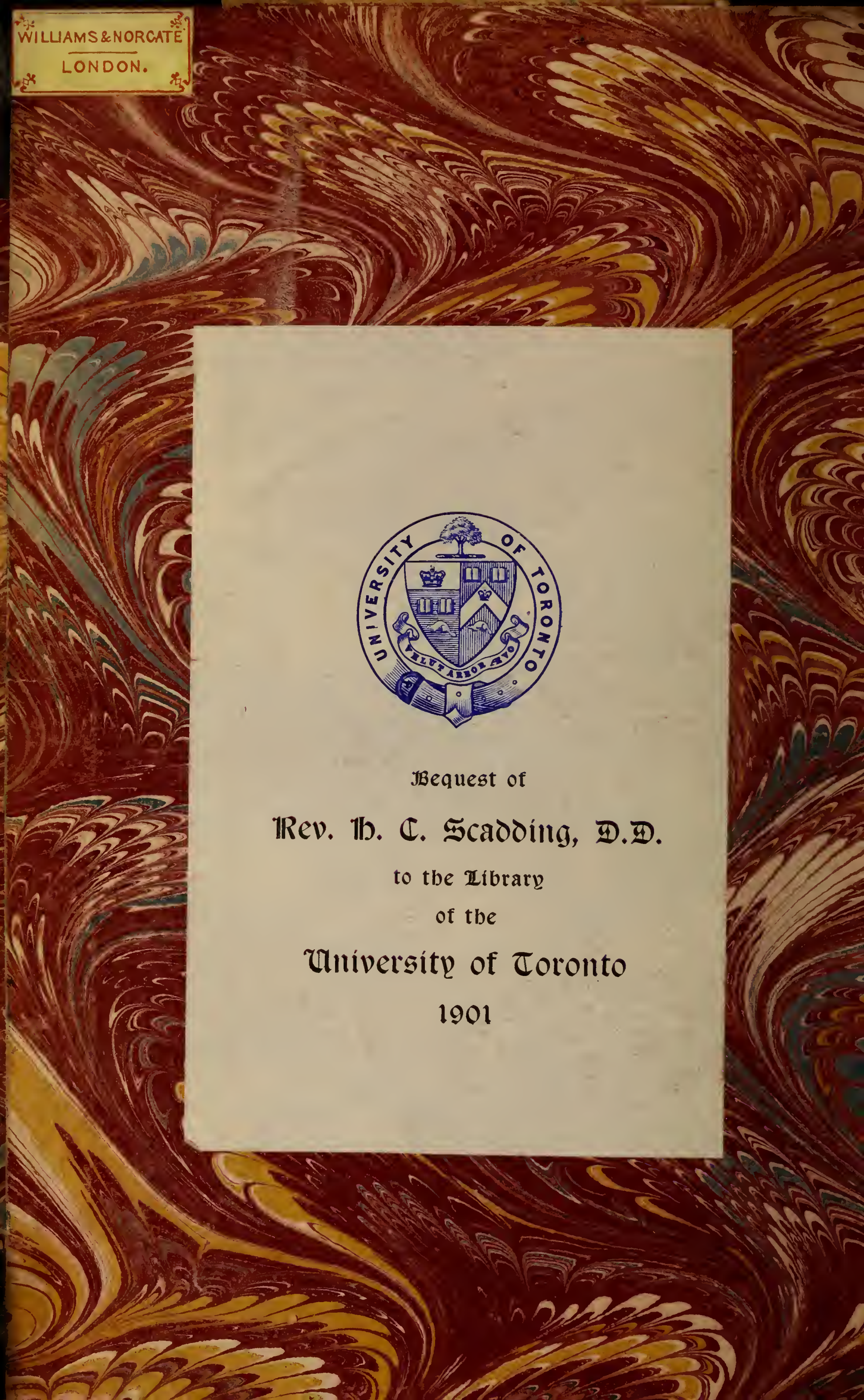

WILLIAMS & NORGATE
LONDON.





F. KUGLER,

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE.

ZWEITER THEIL.

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN

ZUR

KUNSTGESCHICHTE

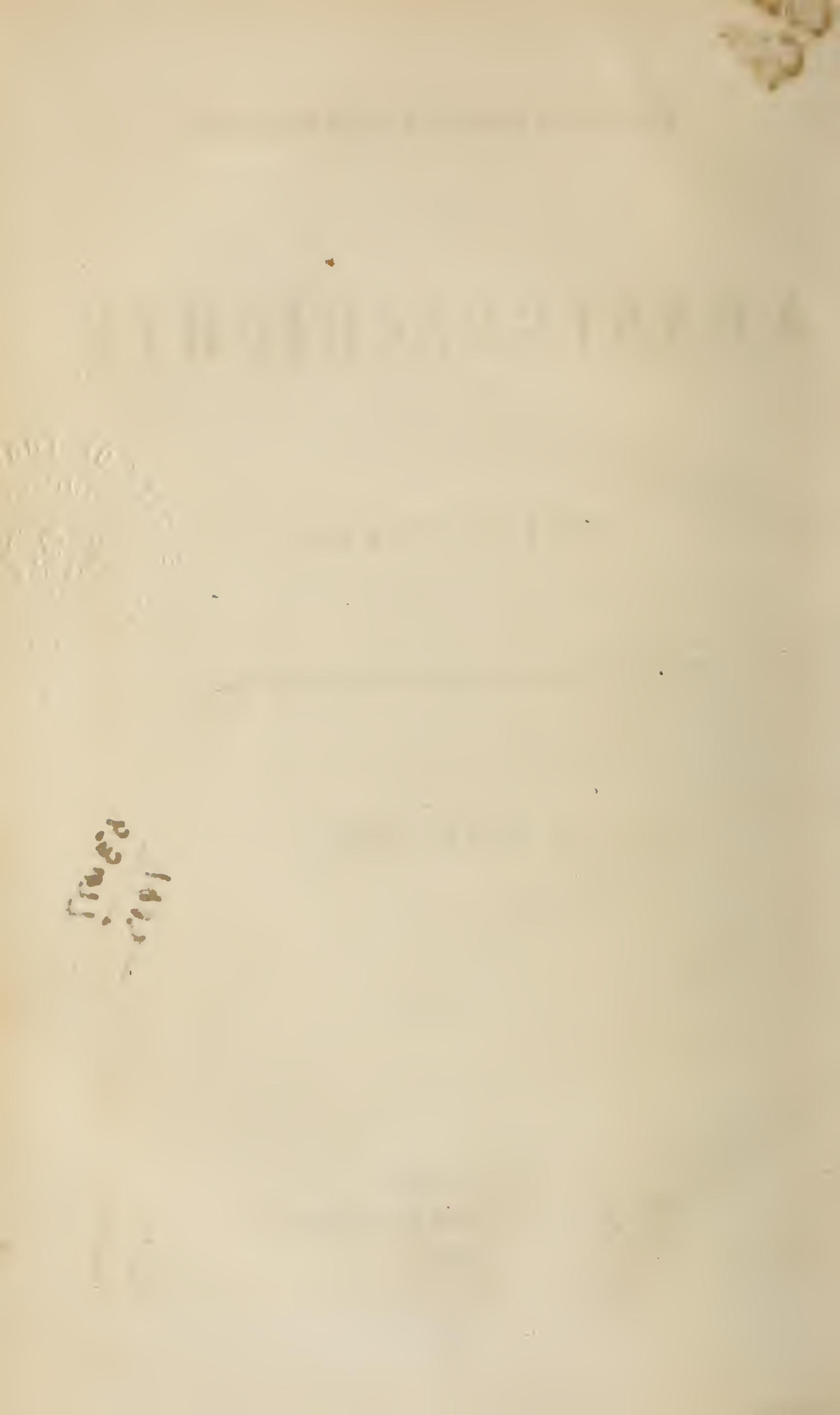
VON

FRANZ KUGLER.

Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen.

ZWEITER THEIL.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1854.



BERICHTE UND KRITIKEN.

1838—1841.

Sammlungen des Berliner Museums.

(Kunstblatt, 1838, Nro. 33.)

Die Sammlungen des königlichen Museums erfreuen sich fortwährend der interessantesten Bereicherungen. So sind für die Gemäldegallerie vor Kurzem drei vorzüglich meisterhafte Bilder erworben worden. Das eine ist ein Genrebild von Gerhard Terburg, mit dem Monogramm des Künstlers versehen; es stammt aus der Sammlung des Herzogs von Berry und gehört, als merkwürdige Ausnahme, dem niedern Genrefache an. Es stellt verschiedene Baulichkeiten innerhalb eines ehemaligen Klosterhofes zur Seite einer Kirche dar: ein ärmliches Wohnhaus auf der einen Seite und daneben eine holzgebaute Schleifmühle, die durch ein Pferd getrieben wird. Vor derselben der grosse Schleifstein, an dem der Schleifer ein Instrument schärft; an einen Pfosten der Mühle lehnend und auf die Vollendung der Arbeit wartend, steht der Besitzer des Instrumentes, eine ergötzlich geduldige Figur. Vor dem Hause sitzt eine Frau, welche einem Kinde das Ungeziefer absucht, auch diese Gruppe mit sehr guter Laune gemalt; daneben allerlei Geräth. Das Gemessene, Gehaltene, was Terburg eigen ist, wirkt in diesen leicht und geistreich gemalten Gestalten auf eine vortrefflich komische Weise; die Charakteristik in den Köpfen lässt die grosse Freiheit seines Talentes erkennen. Nicht minder meisterhaft ist alles Beiwerk, namentlich das Verwitterte, Zerbröckelte an Holz und Steinen behandelt. Nur eine grössere malerische Totalwirkung wäre dem Bilde zu wünschen. — Das zweite Bild ist eine Seestück von Wilhelm van der Velde: eine offene, flache See, von leichtem, frischem Winde bewegt, so dass die Wellen in ebenmässigen Linien laufen und kurz überschlagen. Eine Reihe stattlicher Schiffe mit prächtig dekorirten Hintertheilen segelt hinter einander in die Tiefe des Bildes hinein. Der Himmel ist mit leichten Wolken bedeckt. Eine kühle, klare Stimmung breitet sich über das Ganze hin und die etwas strenge Behandlungsweise erscheint solcher Auffassung angemessen. — Das dritte Bild ist ein Stillleben von Wilhelm van Aelst (mit der Jahrzahl 1653): eine Gruppe getödteten Geflügels,

sowohl durch die schöne Harmonie in der Composition und der Färbung, als durch die feine und schlichte Naturwahrheit in höchstem Maasse ausgezeichnet.

Die königliche Kunstkammer (die bekanntlich eine besondre Abtheilung des Museums bildet) ist neuerlichst u. a. mit einem merkwürdigen Stücke, einem hochalterthümlichen Jagdhorn von Elfenbein, dessen äusserer Bogen 1 Fuss 7 Zoll misst, bereichert worden. Die ganze äussere Fläche des Horns ist mit geschnitzten Reliefdarstellungen geschmückt: in einander verschlungene Rankenwindungen, die verschiedene (im Ganzen sieben) Reihen von Kreisen bilden und in denen die mannigfaltigsten Thiergestalten enthalten sind. Diese Darstellungen sind tief ausgegraben und in einer strengen, zum Theil phantastischen Stylisirung mit sicherer Technik ausgeführt; die geistreich gemessene und doch naive Weise, wie die Thiere stets den geschlossenen Raum füllen, lässt die Hand eines vorzüglichen Meisters erkennen. Auf dem Grunde der Reliefs zeigen sich die Spuren von Farbe. Die ganze Behandlungsweise erinnert an die Verzierungen der Handschriften, die in der Zeit des elften Jahrhunderts gefertigt sind. Das Horn stammt aus der Sammlung des vor einigen Jahren zu Heidelberg verstorbenen Domherrn von Wambold, und soll, einer Tradition zufolge, im Dom von Speyer befindlich gewesen sein Die Schätze des letzteren waren, trotz seiner mannigfachen Schicksale, vom frühesten Alterthum bis zum Jahre 1793 erhalten geblieben; in diesem Jahre wurden sie vor den Franzosen geflüchtet und sodann zerstreut. Die Umstände, dass diese Zerstreuung der Kirchenschätze der Gegenwart so nahe liegt, und dass die Sammlung, aus welcher das Horn zunächst herstammt, in der nächsten Nachbarschaft von Speyer befindlich war, scheint jene Tradition sehr glaubwürdig zu machen; auch befinden sich in einem alten Verzeichnisse von Kleinodien, die, aus dem Kloster Limburg herrührend, im Jahre 1058 dem Speyrer Dome vermacht wurden, sechs „Hörner von Helfantzehnen“ erwähnt (Simon's hist. Beschr. aller Bischöfe von Speyer, S. 47), unter denen das in Rede stehende mit einbegriffen gewesen sein dürfte. — Uebrigens ist die Erwerbung dieses Hornes für die königliche Kunstkammer um so interessanter, als sich ebendaselbst, bereits seit einigen Jahren, ein Kasten von Elfenbein befindet, dessen vollkommen übereinstimmende Verzierungen auf gleiche Zeit, gleiches Lokal, vielleicht auch auf ein und dieselbe Werkstätte deuten, und der ebenfalls aus Speyer herstammen könnte, da in dem angeführten alten Verzeichnisse auch eines elfenbeinernen Reliquienkastens gedacht wird. In andrer Beziehung reiht sich das Horn, vortheilhaft ergänzend, verschiedenen andern elfenbeinernen Jagdhörnern an, die auf der Kunstkammer bewahrt werden und von denen das eine, dem Charakter seiner Schnitzwerke nach, mit Bestimmtheit der karolingischen Periode zuzuschreiben ist, ein zweites, sehr grosses, mit alt-arabischen Ornamenten geschmückt, ein drittes in hindu-portugiesischem Style (um 1500) gearbeitet ist.

Die Matthias-Kapelle auf der oberen Burg bei Kobern an der Mosel. Beschrieben von Ernst Dronke, Dr. der Philosophie, Professor etc., und Johann Claudius von Lassaulx, königl. Bauinspector etc. Coblenz, 1837.

(Kunstblatt, 1838, Nr. 36.)

Vorliegende Monographie macht uns mit einem kleinen, aber in eigenthümlichem Reichthum durchgebildeten Gebäude bekannt, welches für die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland, und zwar für die Uebergangsperiode aus dem sogenannten byzantinischen in den gothischen Baustyl, von namhafter Wichtigkeit ist. Die Schrift (68 Seiten in 8.) entwirft mit grosser Klarheit und Sachkunde ein Bild dieses Gebäudes und all seiner merkwürdigen Einzelheiten, unterstützt durch bildliche Darstellungen auf einem saubern Stahlstiche und zwei in Stein gravirten Blättern, welche den Grund- und Aufriss, den Durchschnitt, Detailzeichnungen und — was besonders dankenswerth erscheint — eine grosse Menge von Profilen der architektonischen Glieder vorführen. Mit der Beschreibung des Gebäudes sind historische Nachrichten, weitere Blicke auf Bauwerke von verwandter Anlage u. A. m. verbunden.

Die Matthias-Kapelle gehört zu jenen seltenen Gebäuden des Mittelalters, deren Grundform sich auf die Verhältnisse des Kreises bezieht. Ihr Grundriss bildet ein Sechseck, an dessen eine Seite sich, im Dreiviertelkreise, der Raum des Altares anschliesst. In der Mitte jenes Hauptraumes bildet sich eine sechseckige Pfeilerstellung, über welcher sich, fast thurmartig, eine sechseckige Kuppel erhebt. Letztere ist durch ein sechstheiliges Kreuzgewölbe geschlossen; die niedrigeren Seitenräume sind, als besonders seltnes Beispiel, mit eigenthümlich gefächerten halben Tonnengewölben, der Altarraum mit einem ähnlich gefächerten kuppelartigen Gewölbe bedeckt. Die Pfeiler, welche die mittlere, sechseckige Kuppel tragen, bestehen ein jeder aus fünf vollständig ausgearbeiteten Säulen; die Bögen, die die Pfeiler verbinden und über denen die Wände der Kuppel ruhen, haben die Form des Spitzbogens. Im Uebrigen herrscht durchweg die Form des Rundbogens, — grösseren Theils jedoch eines gebrochenen, kleeblattähnlichen Bogens, vor. Selbst die sämmtlichen unteren Fenster des Gebäudes haben diese bunte Kleeblattform; zwischen ihnen sind im Innern flache, an die Wand lehnende Arkaden mit ähnlich gebildeten Bögen, im Aeusseren flache Wandpfeiler mit buntem Bogenkranze, angeordnet.

Lassen diese allgemeinsten Bestimmungen der Anlage schon ein besondres Raffinement von Seiten des Baumeisters erkennen, so tritt dies noch ungleich mehr in andern Beziehungen hervor. Dahin möchte Referent zunächst die überraschende Congruenz der einzelnen Maassbestimmungen rechnen, welche letzteren, indem sie sich überall in die einfachsten Verhältnisse auflösen, entschieden auf eine vollkommen durchgeführte Absicht hindeuten. Dahin gehört vornehmlich die ungemein reiche, bunt wechselnde Ausbildung des Details, der es gleichwohl nicht an gewissen bestimmten Principien fehlt. Die Säulenkapitäle, auch ihre Deckglieder, sind überall mit zierlichst buntem Blattwerk des spätesten byzantinischen Styles versehen. In den Profilen der architektonischen Glieder zeigt sich die

lebhafteste Beweglichkeit, welche die Schwere der älteren Formen des byzantinischen Baustyles durch energischen Schwung, durch weichere Modulation, durch scharfes, keckes Unterscheiden u. s. w. zu einer neuen, reicheren Wirkung umzugestalten strebt. Diese Beweglichkeit erstreckt sich so weit, dass sogar dieselben Bauglieder an den verschiedenen Stellen des Gebäudes, vornehmlich die Ringe, welche die Säulen umfassen, die Säulenbasen, die Archivolten der Säulenstellung am Inneren der Wände, in stets wechselnder, neuer Bildung vorgeführt werden. Nur die Gewölbrippen haben zumeist noch die einfache Form eines Wulstes beibehalten. In alledem aber tritt uns mit Bestimmtheit das Bild einer künstlerischen Periode entgegen, in welcher die Keime einer neuen Entwickelung sich mit Gewalt zur Gestaltung hervordrängten, grosse Meister nicht ohne Besonnenheit die übersprudelnden Kräfte in gesetzmässigen Kreisen zusammenzuhalten strebten, und selbst, wie im vorliegenden Fall, dem bunten Getriebe das Gepräge der Grazie aufzudrücken wussten. Es sind, nur immer noch durch die Grundform der sogenannten byzantinischen Architektur gefesselt, dieselben Elemente, die sich im Gothischen, wenig später, in lauterster Entwickelung zeigen.

Ueber die Zeit der Erbauung dieser merkwürdigen Kapelle bieten die ziemlich ausführlich mitgetheilten historischen Notizen über die Herrn von Kobern und über die Kapelle selbst wenig Bestimmtes. Der gewöhnlichen Annahme, dass die Kapelle ein Eigenthum der Tempelherren gewesen sei, wird mit Ueberzeugung widersprochen. Vornehmlich in Bezug auf die Eigenthümlichkeiten des Baustyles wird — und gewiss richtig — die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts als die Erbauungszeit angenommen, womit denn auch die anderweitigen historischen Verhältnisse des Ortes wohl übereinstimmen. Die polygone Form der Kapelle veranlasst die Verfasser vorliegender Monographie, näher auf die Bedeutung dieser Form in der christlichen Architektur, — in den Baptisterien und in den sogenannten Heiliggrab-Kirchen, welche letzteren eine Nachahmung der Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem enthielten, — einzugehen und im Anhange ein Verzeichniss und eine kurze Charakteristik von 61 der merkwürdigsten alten Rund- und Polygongebäude, in und ausser Deutschland, mitzutheilen.

Die Matthiaskapelle war nach und nach in Verfall gerathen; seit der letzten Zeit des vorigen Jahrhunderts hatte sie sogar ohne Aufsicht offen gestanden und war mannigfach beschädigt worden. Im Jahr 1819 jedoch war sie der königlich preussischen Regierung als Staatseigenthum übergeben, zunächst das Nothwendigste zu ihrer baulichen Unterhaltung angeordnet, vor zwei Jahren aber eine vollständige und durchgreifende Restauration ins Werk gesetzt worden. Herr von Lassaulx, der diese Restauration ausgeführt, legt über sein Verfahren in der vorliegenden Schrift Rechenschaft ab und giebt zugleich Kunde von einigen dabei angewandten eigenen Erfindungen, die für ausübende Architekten, besonders bei kleineren Kirchenbauten, von vorzüglicher Wichtigkeit sein dürften. Dahin gehört namentlich eine Art musivischer, aus kleinen, mehrfarbigen Backsteinen bestehender Fussböden, die sich durch Gefälligkeit für das Auge, durch leichte Ausführbarkeit und Wohlfeilheit auf gleiche Weise empfehlen, und die auch in Bezug auf die Dauer einen bedeutenden Vorzug vor vielen bekannten Einrichtungen zu behaupten scheinen.

Der so mannigfach belehrenden Schrift ist ein „Schlusswort“ angehängt, welches den Vorschlag zur Stiftung eines Vereins zur Herausgabe vaterländischer Baudenkmale enthält.

Wir glauben im Interesse der Leser dieses Blattes zu handeln, wenn wir das ganze Schlusswort folgen lassen: —

„Die Beschreibung eines der zierlichsten und eigenthümlichsten Monumente des Mittelalters, welche in den vorliegenden Blättern enthalten ist, wird den Freunden alter Kunst hoffentlich nicht unwillkommen sein. Die Herausgeber hätten dieselbe gern mit ausführlichen Rissen ausgestattet, deren vollständige Zeichnungen seit Jahren bereit liegen. Allein so lange sich nicht, wie in England bereits vor länger denn sechzig Jahren geschehen ist, Gesellschaften von Kunstfreunden zur würdigen Herausgabe vaterländischer Denkmale bilden, möchten ähnliche Unternehmungen Einzelner, wie bisher, nur mit bedeutendem Geldverluste endigen. Nun lassen zwar die Verhältnisse unseres Vaterlandes keine Beisteuern im englischen Maassstabe erwarten; auf Werke gleich der Archæologia britannica und so viele andere elegante Monographien werden wir wohl jedenfalls verzichten müssen. Jedoch bedarf es einerseits auch nicht solcher Prachtwerke, da einfache, genaue, aber möglichst ausführliche Risse dem wahren Zwecke förderlicher sind, als die schönsten, malerischen Ansichten; anderseits können auch die Deutschen mit wenigerem Gelde viel mehr ausrichten, als die Engländer mit ungleich grösseren Summen. Wie leicht es aber bei uns ist, mässige Beiträge zu erhalten, wenn Mässiges, verbunden mit leisen Hoffnungen auf grösseren Gewinn, dafür gegeben wird, beweisen die vielen, in neuer Zeit entstandenen Kunstvereine. Sollte nun nicht auf ähnlichem Wege die Herausgabe unserer vaterländischen Bau-Denkmale in einer, wenn auch nur anständigen, dabei aber vollständigen Weise zu Stande zu bringen sein? Indem wir daran nicht zweifeln, erlauben wir uns, folgenden Vorschlag zu machen:

„Es bilde sich eine Gesellschaft von zweihundert Theilnehmern mit einem jährlichen Beitrage von fünf Thalern. Vorausgesetzt, dass die Aufnahmen und Risse unentgeltlich mitgetheilt würden, was wohl zu erwarten steht, da fast von jedem bedeutenden Bauwerke dergleichen vorhanden sind, und der Besitzer sie aus Liebe zur Sache und zur Verherrlichung des Denkmales gewiss gern leihen wird; so liessen sich für jene Summe fünfhundert Exemplare eines Werkes von zwanzig Blättern, in der Ausführung gleich dem Werke von Schmidt über die Liebfrauenkirche in Trier, im Format und Papier gleich dem Boisserée'schen, nebst dem nöthigen Text beschaffen, von denen zweihundert an auswärtige Kunsthandlungen gegen ältere oder neuere ähnliche Werke vertauscht und hundert zur Bestreitung der Nebenkosten dem Buchhandel überlassen werden könnten. Von den übrigen zweihundert Exemplaren würde jeder Theilnehmer ein Werk erhalten, welches im Buchhandel mehr kostete, als sein Beitrag betrüge, ausserdem aber noch eines der eingetauschten zu verloosenden Werke von grösserem oder minderem Werthe."

„Sollte dieser Vorschlag nur einigen Anklang finden, so werden Lusttragende freundlichst gebeten, dies den Herausgebern kund zu thun; sie werden keine Mühe scheuen, eine gute Sache ins Leben einzuführen, und sie können dies um so zuversichtlicher versprechen, als ihnen nicht nur viele Risse höchst bedeutender Gebäude, z. B. der herrlichen Klosterkirche zu Laach, der Stiftskirche zu Münster, der Niederburg zu Rüdesheim, zu Gebote stehen, sondern auch von Freunden ähnliche Aufnahmen zugesichert worden sind, so dass ein Vorrath für mehrere Jahre bereits vorhanden ist."

Ein Bild von Correggio. Berlin, im Juni 1838.

(Kunstblatt, 1838, Nr. 58.)

Kürzlich hat hier ein Originalgemälde Corregio's, von dessen Existenz in Berlin seither nichts bekannt war, unter den Künstlern und Kunstfreun-

den ein sehr lebhaftes Interesse erregt; ich beeile mich, Ihnen über diese merkwürdige Erscheinung — ich möchte fast sagen Entdeckung — kurzen Bericht zu erstatten.

Das Bild befindet sich im Besitz des Hrn. Stadtraths Reimer; vor einigen Jahren soll es aus Italien gekommen sein. Es ist auf Leinwand gemalt und misst gegen 13 Zoll im Quadrat. Es stellt eine heilige Nacht dar, indem das Licht, ähnlich wie bei dem bekannten grossen Gemälde zu Dresden, von dem Christuskinde ausgeht; auch hat es in Einzelheiten der Composition Aehnlichkeit mit dem Dresdener Bilde, ist im Ganzen aber so abweichend, dass es auf keine Weise als eine Skizze zu diesem betrachtet werden darf. Im Gegentheil ist die Malerei mehrfach übergangen und die ganze Behandlung, wenn gleich leicht, doch so vollendet, dass man das Bild für mehr als einen blossen Entwurf zu halten berechtigt ist.

Wie auf dem Dresdener Bilde, so sieht man auch hier in der Mitte die Krippe stehen, in welcher der Säugling liegt, dahinter die Mutter, welche, ganz in ähnlicher Bewegung, die Arme um das Kind breitet. Diese ganze Haltung des Oberkörpers der Madonna ist dieselbe (nur in entgegengesetzter Bewegung) wie auf dem Dresdener Bilde; alles Uebrige der Composition aber ist abweichend. Zur Seite der Krippe wird mehr von der Gestalt und von den Beinen der Maria sichtbar als dort, so dass sich die schöne Bildung und die leichte Lage des Körpers freier vor dem Auge des Beschauers entwickelt. Das Kind ist fast ganz unbekleidet und reizend bewegt. Auf der andern Seite (wo auf dem Dresdener Bilde die Frau mit der Taube steht), sind hier zwei Engelknaben, die mit neugieriger Naivetät das Christkind betrachten; im Vorgrunde (statt des stehenden alten Hirten) sitzt ein junger Hirt, der einen Ziegenbock auf dem Schoosse hält und ebenfalls nach der Krippe hinüberblickt. Die Wolken mit den Engeln, oberwärts, sind hier nicht vorhanden. Im Hintergrund, in der Thüre des Stalles, bemerkt man Joseph mit dem Esel, aber wiederum in andrer Stellung, als auf dem grossen Bilde. Durch die Thür sieht man ins Freie hinaus; über den Bergen dämmert der Morgen. Die Lichtwirkung in diesem kleinen Bilde ist im höchsten Grade meisterhaft. In den reichhaltigsten Abstufungen verbreitet sich das Licht über die umgebenden Gegenstände. Das Kind erscheint wie in Licht getaucht, das Gesicht der Mutter, welche sich über dasselbe neigt, wie von blendendem Glanze überflossen; in den dunkelsten Partieen webt und spielt das Licht fort, so dass man überall eine volle, kräftige Farbe, nirgend ein dumpfes Schwarz oder Grau erkennt. Ebenso sind die Farben selbst durchweg von einer reinen, gesättigten Schönheit, und stehen in wunderbarer Harmonie zu einander. Dabei athmet jede Gestalt, jeder einzelne Körpertheil derselben, das feinste, zarteste Lebensgefühl. Es giebt nichts Reizvolleres, als dies mit Händchen und Füsschen sich lebhaft bewegende Kind, dessen Anmuth durch die Verkürzung, in der man es sieht, auf keine Weise beeinträchtigt ist; ebenso anmuthig ist der vordere der beiden Engelknaben; die ganze Bewegung der Maria ist voll der holdseligsten Grazie. Einen kräftigen Contrast bildet hiegegen die energische, fast glühende Gestalt des jungen Hirten im Vorgrunde. Es ist unbegreiflich, wie Correggio alles dies mit den leichten, breiten Strichen, mit denen das ganze Bild gemalt ist, hervorzubringen im Stande war.

Was aber diesem Bilde vor so vielen Arbeiten seiner Hand, denen allen es in Bezug auf die Malerei selbst gleich zu stehen scheint, einen

grossen Vorzug giebt, das ist das schöne, gediegene Maass im Ausdruck des Gefühls, welches hier überall durchgeht. Die Composition ist durchaus ruhig, voller Würde und Adel; die Gestalten entwickeln sich klar und einfach, ohne alle gesuchten Verkürzungen; keine einzelne Geberde ist in einem solchen Maasse gesteigert, dass sie etwa an Manier streifte oder wirklich dazu würde, — was man sonst bei der Betrachtung von Correggio's Gemälden nicht gar selten zu überwinden hat, um zu dem Genusse seiner eigenthümlichen Vorzüge zu gelangen. Es ist vielmehr durchweg eine Unschuld in dieser Grazie, welche man in der That als das Ergebniss der glücklichsten Stunde betrachten darf. — Als einen andern Vorzug muss ich auch den Umstand hervorheben, dass das Bild nur sehr wenige Retouchen, keine in den sämmtlichen Haupttheilen der Composition, hat, dass man vielmehr fast überall noch die ursprüngliche Pinselführung verfolgen kann, dass fast durchweg die Farbe noch in ihrer ganzen ursprünglichen Kraft wirkt.

Ueber die Originalität eines Bildes von so ganz entschiedenen Vorzügen kann kein Zweifel obwalten; auch ist von Allen, die dasselbe neuerdings gesehen haben — Künstlern und Kunstforschern — soviel mir bekannt, kein Zweifel ausgesprochen worden. Schwieriger dürfte es sein, die Stelle, welche das Bild in dem Entwickelungsgange des Meisters einnimmt, namentlich das Verhältniss zu dem grossen Dresdener Bilde, zu bestimmen. Der einfachen Composition wegen möchte man zunächst geneigt sein, das in Rede stehende Bild für ein Vorstudium zu diesem zu betrachten; erwägt man aber die grosse Reinheit und Vollendung der Composition, die in der That erhebliche Vorzüge im Vergleich mit der Composition des grossen Bildes hat, so darf man wohl, wie es scheint, mit besserem Grunde annehmen, dass Correggio das kleine Bild nach jenem gemalt und dass er hierin sich selbst zu mässigen und zu läutern versucht habe.

Beiläufig bemerke ich, dass noch von verschiedenen Skizzen oder ähnlichen kleinen Bildern der heiligen Nacht, als Originalen Correggio's, berichtet wird; doch reichen die Mittel, die ich eben zur Hand habe (das Bedeutendste im zweiten Bande zu Füssli's Künstlerlexikon) nicht aus, um auch über diese, und ob das besprochene Bild etwa mit Einem von ihnen identisch sei, etwas zu bestimmen.

Jedenfalls ist hier, im kleinen Raum, das ganze Geheimniss der Kunst der Malerei beschlossen, und ich darf somit wohl den Wunsch hinzufügen, dass ein solches Meisterwerk ersten Ranges dem Vaterlande, dereinst an öffentlicher Stelle, erhalten bleiben möge [1]).

[1]) Nachträgliche Bemerkung. — Das Bild ist seitdem in die Gemäldegallerie des Berliner Museums übergegangen und derselben unter Nro. 223 eingereiht worden. Es hat aber dort nur die Bezeichnung als „Schule des Correggio," nicht als Arbeit des Meisters selbst, davon tragen können. Hatte mein Entzücken über die Schönheit des bis dahin vergrabenen kleinen Schatzes mich vielleicht doch zu weit geführt?

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich etc. — Lief. 3 der ersten Abtheil.; Lief. 5 u. 6. der zweiten Abtheil. — Leipzig, 1838.

(Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, 1839, No. 67, f.)

Das in der Ueberschrift genannte Unternehmen des Hrn. Dr. Puttrich hat bereits bei allen Freunden des vaterländischen Alterthums gebührende Anerkennung gefunden. Geschmackvolle Ausstattung, sorgfältig gearbeitete und mit künstlerischem Sinn ausgeführte Abbildungen fesseln das Auge und sichern dem Werke auch von Seiten des Laien eine mehr als gewöhnliche Theilnahme; die Darstellung wichtiger, zum grössten Theile seither fast gar nicht bekannter Monumente, die hinzugefügten Erläuterungen und historischen Commentare geben demselben einen bleibenden wissenschaftlichen Werth. Zum ersten Male wird uns hier, während die Monumente des westlichen Deutschlands schon vielfach untersucht, beschrieben und abgebildet sind, eine Uebersicht über diejenigen Denkmale eröffnet, welche den sächsischen Gegenden, dem Sitze einer merkwürdig ausgebildeten Cultur in den früheren Jahrhunderten des deutschen Mittelalters, angehören. Und schon gegenwärtig sind diese Mittheilungen für die Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte (oder richtiger gesagt: der deutschen Culturgeschichte im Allgemeinen) im höchsten Maasse folgereich geworden; wir sehen hier die Zeugnisse eines geistigen Aufschwunges um die Zeit des Jahres 1200, welche — wie in Italien erst ungleich später — das Gepräge der grossartigsten und gediegensten Vollendung tragen und deren Existenz uns nur dann begreiflich wird, wenn wir die übrigen Bestrebungen dieser glücklichen Periode, namentlich die Fülle poetischer Meisterwerke, welche diese Zeit erstehen sah, mit jenen künstlerischen Erzeugnissen in Vergleichung stellen. Doch ist es nicht meine Absicht, hier auf die sämmtlichen Leistungen des Puttrich'schen Werkes, wie uns dieselben bis jetzt vorliegen, zurückzugehen; mehrfach schon ist über die früheren Mittheilungen gesprochen worden, und auch ich müsste wiederholen, was ich bereits an anderem Orte (in verschiedenen Jahrgängen des „Museum's“) über dies Unternehmen geäussert habe. Hier nur ein kurzer Bericht über die neuesten Lieferungen, die theils der ersten Abtheilung des Werkes (welche die Monumente im Königreich Sachsen und den sächsischen Herzog- und Fürstenthümern umfassen soll), theils der zweiten Abtheilung (den Denkmälern der preuss. Provinz Sachsen gewidmet) angehören.

Die dritte Lieferung der ersten Abtheilung enthält, auf 7 lithographirten Blättern, eine Darstellung der goldnen Pforte der Domkirche zu Freiberg (im sächsischen Erzgebirge) und ihrer Einzelheiten, nebst dazugehörigem erläuternden Texte. Die Domkirche, in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit, ist ein Gebäude aus der späteren Zeit des 15. Jahrh.; die „goldne“ Pforte ist der Ueberrest eines ältern Kirchenbaues, der früher an derselben Stelle befindlich gewesen war. Sie trägt das Gepräge des sogenannten byzantinischen Styles in dessen zierlichster Entwickelung, gehört somit der Zeit an, welche in Deutschland dem ersten bedeutenderen Auftreten des gothischen Styles unmittelbar vorangeht; nähere Urkunden über

die Zeit ihrer Erbauung sind nicht vorhanden [1]). Die breit ausladenden schrägen Anschlagsmauern der Pforte sind mit reichen Säulenstellungen geschmückt, über denen sich reichgeschmückte Bögen in concentrischen Halbkreisen emporwölben. Zwischen den Säulen sind grosse Statuen angebracht; eine grosse Menge andrer Figuren reiht sich zwischen jenen Bogenwölbungen empor; ebenso ist die halbkreisrunde Platte, welche die eigentliche Bedeckung der Pforte bildet, mit einem bedeutsamen Hautrelief versehen. Letzteres stellt, auf die Widmung der Kirche sich beziehend, die Anbetung der Könige dar; in den Statuen zwischen den Säulen scheinen vornehmlich Personen des alten Testaments und andere Verkündiger des Heilandes vergegenwärtigt zu sein; in den Figuren zwischen den Bogenwölbungen erkennt man, neben einer eigenthümlichen Darstellung der Dreieinigkeit, die Gestalten von Engeln, von Aposteln und andern heiligen Vätern, und in dem äussersten Bogenkreise eine Auferstehung der Todten, — letztere so angeordnet, dass eine Figur über der andern aus dem Grabe emporzusteigen im Begriff ist, in der Mitte der Engel des Gerichts, — eine gewiss eben so seltene, wie mit höchstem künstlerischem Geschick ausgeführte Darstellung.

Betrachten wir nun zunächst das Ganze dieses Werkes, wie es in seiner architektonischen Anordnung zusammengefasst und gegliedert wird, so ist es vornehmlich der grossartige Grundgedanke der Composition, der unser höchstes Interesse in Anspruch nimmt. Auf der Hauptstelle, in dem wirklichen Mittelpunkte des Werkes (in dem erwähnten Hautrelief), erblicken wir die Erscheinung des Heilandes in der irdischen Welt, zu dessen Verherrlichung die Schätze und Reichthümer der Welt dargebracht werden: Maria, die Hauptfigur dieser Darstellung, zugleich in jener königlich matronenhaften Würde, in welcher sie gern als die Repräsentantin der Kirche Christi gefasst wird. Unterwärts stehen die Gestalten des alten Bundes, welche zugleich die Verkündiger des neuen sind; oberwärts die Gestalten und Zeugen des neuen Bundes; im äussersten Kreise endlich erscheint die Vollendung des Versöhnungswerkes, denn in allen Figuren der Auferstehenden sieht man hier nur Geberden innerer Ruhe, der Anbetung und Beseligung. Der Grundgedanke des Christenthums, in Bezug auf Vergangenheit. Gegenwart und Zukunft, ist es, der die zahlreichen Einzelheiten dieses merkwürdigen Werkes durchdringt und zu einem bedeutungsvollen Ganzen vereinigt. So war überhaupt die Kunst des Mittelalters, und namentlich in jener glücklichen Periode; ähnlich bedeutsame Grundgedanken, in mehr oder weniger symbolischer Gestaltung, pflegen die vielfach complicirten Werke jener Zeit zu erfüllen, auch wo dieselben der heutigen flüchtigen Betrachtung oft willkürlich oder räthselhaft erscheinen. Besonders in dem bildnerischen Schmuck der Portale pflegt sich dergleichen gern in mannigfacher Weise auszubreiten, wie z. B. das Hauptportal der neuerlich bekannt gemachten schönen Liebfrauenkirche zu Trier hiedurch ebenfalls eigenthümlich interessant ist; und es wäre wohl zu wünschen, dass überhaupt auf diesen Punkt der, freilich nicht überall ganz leicht zu bestimmenden inne-

[1]) Der Herausgeber setzt die Erbauungszeit der goldenen Pforte (oder der Kirche, welcher sie ursprünglich angehörte) aus gewissen historischen Gründen zwischen 1175—1189. Ich würde es, rücksichtlich des Styles sowohl der architektonischen wie der bildnerischen Theile der Pforte, nicht wagen, die Zeit ihrer Erbauung vor dem dreizehnten Jahrhundert anzunehmen. Doch würde die Auseinandersetzung meiner Gründe hier zu weit führen.

ren Bedeutung solcher Werke mehr Aufmerksamkeit verwandt würde, als seither in den meisten Fällen geschehen ist.

Erscheint die goldne Pforte zu Freiberg schon in dem eben besprochenen Bezuge als ein wichtiges Denkmal deutscher Kunst, so ist dies vielleicht in noch höherem, jedenfalls in ungleich mehr überraschendem Grade der Fall, wenn wir das Element der eigentlich künstlerischen Ausführung ihrer Einzelheiten in's Auge fassen. Denn in der That waltet in diesen Sculpturen fast durchweg ein so ausgebildeter, ein so classischer Schönheitssinn, dass wir bei ihrer Betrachtung der höchsten Vollendung der Kunst nahe zu stehen glauben. Allerdings zwar erkennt ein geübtes Auge in verschiedenen Motiven die Elemente des sogenannten byzantinischen Styles, wie solcher in den deutschen Werken des zwölften Jahrhunderts durchgehend, und zwar zumeist in unerfreulicher Härte, angetroffen wird; aber es sind diese Motive auf's Edelste ermässigt; und gerade dasjenige, was in der byzantinischen Tradition Grossartiges überliefert worden ist, erscheint hier mit glücklichstem Sinne aufgefasst, bedeutsam ausgebildet und frei belebt. Es ist der hohe Geist der Antike, der — nach seiner Erstarrung im Byzantinischen — hier zu neuem Leben erwacht; und doch ist zugleich mit dieser classischen Erhabenheit eine Milde des Sinnes, ein zartes religiöses Gefühl verbunden, wie solches nur aus dem Boden des christlichen Mittelalters hervorgehen konnte. In alledem sind diese Arbeiten nur mit den Werken des grossen italienischen Meisters Nicola Pisano zu vergleichen; doch scheinen sie vor den letzteren noch den ebengenannten Vorzug grösserer Milde zu haben, während sie ihnen vielleicht (was aus den vorliegenden Abbildungen nicht ersichtlich sein kann) an Feinheit in der Behandlung der Form nachstehen mögen. Aber die Blüthe des Nicola Pisano ist jedenfalls bedeutend später (in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts), als die Ausführung der Sculpturen der goldnen Pforte; — und wohl scheint es sehr glaublich, dass Meister, die so Vorzügliches zu leisten im Stande waren, auf die Ausbildung der italienischen Kunst, die im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts noch sehr roh erscheint, von namhaftem Einflusse gewesen sein mögen; hiedurch würde dann auch das ganz Räthselhafte in der plötzlichen Erscheinung des Nicola Pisano verschwinden. Lassen sich doch fortwährend, bis zum Ende des funfzehnten Jahrhunderts, bemerkenswerthe Einflüsse der nordischen Kunst auf die italienische nachweisen, während das umgekehrte Verhältniss (zwar der hergebrachten, aber völlig grundlosen Meinung entgegen) erst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, mit dem Verfall der nordischen Kunst, eintritt.

Denn es muss bemerkt werden, dass die Werke der goldnen Pforte zu Freiberg keinesweges ganz isolirt in der deutschen Kunstgeschichte dastehen. Zunächst schliessen sie sich unmittelbar an die merkwürdigen Sculpturen an, welche sich in der Kirche des sächsischen Klosters Zschillen (Wechselburg) befinden und die von Puttrich bereits in früheren Lieferungen seines Werkes bekannt gemacht sind. Es ist dieselbe Weise der Auffassung und Behandlung, in einzelnen Gestalten selbst so viel Uebereinstimmendes, dass man zu der Meinung genöthigt wird, beide Arbeiten seien unter der Leitung eines und desselben vorzüglich begabten Meisters gearbeitet worden. Nur erscheinen die Freiberger Arbeiten als die vollendeteren, und sie werden demnach als die späteren betrachtet werden müssen. Ausserdem ist aber auch neuerlich noch auf mancherlei andere Werke bildender Kunst aus jener Periode aufmerksam gemacht worden, die, wenn auch den genannten

Sculpturen an Vollendung nicht gleich, doch eine verwandte Sinnesrichtung, grosse Aehnlichkeit des Styles, überhaupt ein ähnliches Bestreben erkennen lassen, so dass — wie wenig auch jene Periode noch genügend erforscht sein mag — doch der Thatbestand (dass diese Werke von rationell gebildeten Künstlern ausgeführt wurden) und die Zeitbestimmung wenigstens im Allgemeinen sicher stehen. —

Von der zweiten Abtheilung des Puttrich'schen Werkes sind neuerlich die fünfte und sechste Lieferung erschienen, welche, als ein zusammenhängendes Ganze, auf 10 Blättern nebst Text die Alterthümer von Schul-Pforte umfassen[1]. Unter den bildlichen Mittheilungen dürfte hier zunächst die Titelvignette hervorzuheben sein, welche eine vortrefflich aufgefasste und in ungemein schöner Haltung radirte Ansicht von Schulpforte (gez. von Gerhardt, gest. von Witthöft) enthält; es verdient dies kleine Kunstwerk um so mehr eine besondere Erwähnung, als heutiges Tages in den landschaftlichen Bildern leider die Maschinenarbeit des Stahlstiches so bedeutend vorherrscht und die Kunst der Radirung, worin früher so viel Geistreicheres geleistet wurde, fast ganz aus der Uebung gekommen zu sein scheint. — Unter den Alterthümern von Schulpforte tritt uns, als das bedeutendste Werk, die ehemalige Klosterkirche entgegen, von der ausser dem Grundriss und einigen Details, zwei malerische Ansichten des Aeusseren, eine schöne Ansicht des Altarraumes, im Inneren der Kirche, und eine Darstellung der an dem Giebel der Kirche befindlichen, etwas rohen, aber nicht uninteressanten Sculpturen mittgetheilt werden. Die Kirche gehört grösseren Theils der früheren, einfacheren Entwickelungs-Periode des gothischen Baustyles an und ist, indem sich einzelne Theile mit Sicherheit bestimmen lassen, ein wichtiger Haltpunkt für die Chronologie unserer vaterländischen Monumente. Der Herausgeber bestimmt für die Gründungszeit der Kirche, zufolge einer am Chore befindlichen Inschrift, das Jahr 1251; die Einweihung fand im J. 1268 statt; doch muss, wie der Herausg. bemerkt, der westliche Theil der Kirche mit Einschluss der Façade als ein später erfolgter Anbau betrachtet werden. Letzteres ist ohne Zweifel richtig. Das Jahr 1251 kann aber nur, wie auch die Inschrift bemerkt, von dem Chore („Sanctuarium") gelten, denn es finden sich im Inneren der Kirche, und zwar im Mittelschiff, bedeutende Theile eines Baues, an welchem man noch ein entschieden byzantinisches Gepräge bemerkt, die also älter sind als das Uebrige, und die jedenfalls noch in das zwölfte Jahrhundert gehören dürften. Bei dem Umbau, der ohne Zweifel hier mit dem J. 1251 eingetreten ist, hat man diesen Theilen sodann die gothischen Theile, so gut es gehen wollte, angefügt. Von diesen eigenthümlich interessanten Verhältnissen giebt leider der Herausgeber weder in seinen Abbildungen eine Anschauung, noch erwähnt er ihrer im Texte[2]. Mit Sicherheit können wir somit nur für den Chor die Zeit von 1251 bis 1268 in Anspruch nehmen, aber wir gewinnen dadurch, indem der Chor in einem in sich abgeschlossenen und harmonischen Style ausgeführt ist, ein um so mehr charakteristisches Beispiel für die genannte Zeit, was bei unsrer leider noch immer so beschränkten Kunde von dem Entwickelungsgange der vaterländischen Kunst, gerade von höchster Wichtigkeit sein muss.

[1] Beide Lieferungen werden auch als ein selbständiges Werk ausgegeben. — [2] Näher habe ich diese Verhältnisse der Kirche von Schulpforte vor einigen Jahren im „Museum," 1834, Nr. 20, besprochen (Kl. Schriften, I, S. 172).

Von den übrigen Monumenten Schulpforte's werden sodann der byzantinische Theil des Kreuzganges in einer meisterhaft gearbeiteten malerischen Ansicht und die sogenannte Abtkapelle in einer kleinen äusseren und in einer ebenfalls sehr schönen inneren Ansicht gegeben. Die Abtkapelle ist ein kleines Gebäude aus der letzten Zeit des byzantinischen Styles, von einer anziehenden Structur des Innern; einige von ihren Details scheinen, nach den Bemerkungen des Herausgebers zu schliessen, bereits auf den Uebergang in die Detailformen des gothischen Styles hinzudeuten. Eine geometrische Darstellung dieser Details wäre sehr erwünscht gewesen, — wie denn überhaupt auf die Beobachtung der architektonischen Gliederungen nie zu viel Sorgfalt verwandt werden kann. In den meisten Fällen halte ich dafür, dass die Untersuchung dieser Formen, in denen ja das eigentliche innere Leben der Architektur pulsirt, für die Erkenntniss des Styles bei weitem wichtiger ist, als die Rücksicht auf die Gesammtanlage des Gebäudes, die sich mehr oder weniger nach bekannten Schematen wiederholt. — Ausser einer ebenfalls interessanten Thür im byzantinischen Style, die der Herausg. unter den ehemaligen Klostergebäuden von Schulpforte entdeckt hat, sind in den Abbildungen endlich noch einige kleinere Werke enthalten, die, an sich von geringerer Bedeutung, doch zur weiteren Erkenntniss der Sinnesweise des Mittelalters dienen.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolph Freiherrn von Stillfried. Stuttgart und Tübingen. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1833. (Gross Folio.)

(Kunstblatt, 1839, Nro. 51.)

Unter dem vorstehenden Titel ist neuerlich das erste Heft eines Werkes erschienen, dessen vorzüglichstes Interesse zwar ein allgemein historisches ist, das indess durch die Pracht und den Geschmack seiner Ausstattung, mehr noch durch einen Theil der Gegenstände, welche es dem Beschauer vorführt, auch die nähere Aufmerksamkeit des Kunstfreundes in Anspruch nimmt. Der Herausgeber stellte sich die Aufgabe, „dem Geschichtsfreunde, dem Alterthumsfreunde und dem Kunstfreunde gleiche Theilnahme einzuflössen"; sein Werk soll „eine Gallerie bilden, in welcher das Auge, neben den Abbildungen von Urkunden, auch die Abbildungen anderer geschichtlich bedeutungsvoller Alterthümer findet, von den ehrwürdigen Schutz- und Trutzwerkzeugen früherer, stärkerer Generationen bis herab zu den kleinen Bildwerken der Siegel und Münzen."

Das vorliegende erste Heft enthält sechs grosse lithographirte, zum Theil colorirte Blätter, nebst dazu gehörigem, historisch erläuterndem Texte. In den letzteren sind mehrere vortreffliche Radirungen von kleinerer Dimension eingedruckt.

Die beiden ersten Blätter enthalten Facsimiles von Urkunden, durch welche die altüberlieferte Sage, dass das brandenburgisch-preussische Regentenhaus aus dem Geschlechte der Hohenzollern stamme, zum ersten

Mal auf nähere, historisch gültige Beweise zurückgeführt wird. Die folgenden Blätter sind der Münsterkirche des Klosters Heilsbronn in Franken, zwischen Anspach und Nürnberg, gewidmet, welche längere Zeit hindurch förmlich als Begräbnisskirche des Hauses Hohenzollern gedient hat, und noch gegenwärtig viele Denkmale von nürnbergischen Burggrafen, brandenburgischen Markgrafen und Kurfürsten aus dem ebengenannten Hause, sowie von Mitgliedern ihrer Familie in sich einschliesst. Es werden von dieser Kirche der Grundriss, eine innere und eine äussere Ansicht, ein grosses Fenster mit Glasmalereien und einige architektonische Details mitgetheilt.

Die Kirche erscheint in ihrer ursprünglichen Anlage als eine Basilika im byzantinischen Style, mit einem Querschiff, das Hauptschiff durch Säulenstellungen mit Würfelkapitälen und Halbkreisbögen gebildet, und mit flacher Decke versehen. (Die Säulenstellungen sind nicht, wie es in den Basiliken andrer Gegenden häufig vorkommt, mit Pfeilern vermischt.) Doch ist diese Anlage durch spätere Erweiterungen und Einbauten mannigfach verändert. Der Chor ist zur Zeit des gothischen Styles beträchtlich vergrössert worden, das südliche Seitenschiff ist in derselben Periode verdoppelt, und auf der Westseite der Kirche eine grosse Kapelle, durch eine Treppe von dem Hauptraume der Kirche gesondert, vorgebaut worden. Später hat man zwei Querwände quer durch die Kirche gezogen, so dass dieselbe gegenwärtig in drei Haupträume zerfällt. Der Grundriss unterscheidet die verschiedenen Perioden dieser Bauanlagen.

Die byzantinischen Theile der Kirche erscheinen nach den vorliegenden Abbildungen sehr einfach; namentlich die Würfelkapitäle der Säulen des Hauptschiffes entbehren alles plastischen Schmuckes. So dürfte kein Grund vorhanden sein, um es zu bezweifeln, dass dies Theile jener Kirche seien, welche Bischof Otto von Bamberg, der das Kloster gründete, erbauen und im J. 1136 einweihen liess. Zugleich aber dürfte die Einfachheit einer so bedeutenden Kirche — einer Kirche, die von einem so lebhaften Freunde der Architektur, wie Bischof Otto bekanntlich war, erbaut wurde — in gewissem Maasse als charakteristisch für den Kunstgeschmack ihrer Entstehungszeit betrachtet werden, und als eine Warnung gegen die noch immer beliebten, willkürlich frühen Altersbestimmungen unserer mittelalterlichen Architektur gelten können. Etwas reicheres byzantinisches Detail gewahrt man an der, dem südlichen Kreuzflügel angefügten Heidecker Kapelle, nämlich an der Bekrönung ihrer Altarnische, welche letztere — höchst eigenthümlich — wie ein Erker über das Fundament der Kapelle hinaustritt und durch einen kolossalen Kragstein getragen wird. Eine in den Text eingedruckte Radirung giebt ein näheres Bild dieses interessanten Architekturstückes Vielleicht ist schon diese Kapelle ein in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts hinzugefügter Anbau. Die gothischen Theile der Kirche erscheinen, wenigstens im Aeusseren, ebenfalls einfach, und nur das zierlich durchbrochene Thürmchen über dem Chore giebt ein Beispiel von der reicheren Entfaltung dieses Styles. (Aus früher Reise-Erinnerung ist dem Unterzeichneten auch von dem, im gothischen Style erweiterten südlichen Seitenschiff der Eindruck reicherer Architekturformen geblieben.)

Das Glasgemälde, welches auf dem letzten Blatt des vorliegenden Heftes, sauber colorirt und sehr charakteristisch im Style der Zeichnung, vorgeführt wird, enthält in drei Abtheilungen eine Darstellung des gekreuzig-

ten Heilandes, und die Bildnisse des im Jahr 1297 verstorbenen Burggrafen Friedrich von Nürnberg und seiner beiden Gemahlinnen, nebst Inschriften, Wappen und reichem Ornament. Doch ist diese grosse Darstellung nicht rein erhalten; ein grosser Theil des Ornamentes ist als willkürliche Füllung, selbst ohne Formensinn, eingesetzt worden, und aus der ganzen Anordnung ersieht man, dass die Glasgemälde ursprünglich für ein älteres Fenster, wahrscheinlich der spätesten Entwickelungszeit des byzantinischen Styles angehörig, gefertigt waren. Doch lassen die Figuren mit Entschiedenheit den Styl der deutschen Kunst, welcher sich hier im dreizehnten Jahrhundert zu entwickeln begann, erkennen. — Die übrigen, in der Münsterkirche vorhandenen Denkmale (zum Theil auch von namhafter kunstgeschichtlicher Wichtigkeit) werden nur summarisch in den Textblättern aufgezählt.

Der Eindruck, den die eben besprochenen Mittheilungen auf den Sinn und Geist des Beschauers hervorbringen, ist der einer, mit grosser Liebe unternommenen, mit Treue und Sorgfalt durchgeführten Arbeit. Wir können im Interesse der Kunst wie in dem der Geschichte nur wünschen, dass der Herausgeber durch Nichts in seinem schönen Unternehmen gestört werden, und dass er sein Werk, dem freilich ein reiches Material vorliegen dürfte, in gleicher Weise bis zum Schlusse vollenden möge.

Ueber das mit 33 Miniaturen gezierte Brevier Philipps II. von Spanien. Im Besitze Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Putbus. Von Fr. v. Schönholz. Berlin, 1837. (28 S.)

(Kunstblatt, 1840, Nro. 24.)

Die vorstehend genannte kleine Schrift enthält die Beschreibung einer Reihe von Miniaturbildern, die unter den aus der altflandrischen Schule hervorgegangenen Miniaturen eine nicht unwichtige Stelle einnehmen; der Verfasser hat sich durch seine genaue und sorgfältige Charakteristik Anspruch auf den Dank der Freunde mittelalterlicher Kunst erworben. Das Brevier, dessen bildliche Darstellungen er schildert, ist ein kleines Büchlein in Duodezformat; eine vorn hineingeschriebene Notiz vom J. 1652, unterzeichnet: „*Cornifis v. Ullfeldt, Grand Maistre du Royaume de Denemark*,“ besagt, dass das Werk früher von König Philipp II. besessen sei, und dass es der Unterzeichnete an den bekannten schwedischen Feldmarschall Wrangel geschenkt habe. Aus dem Besitze Wrangel's ist dasselbe durch Erbschaft an das Haus Putbus gekommen. Eine spätere Notiz benennt den Maler, der die Miniaturen ausgeführt, als „Pietro de la Mare“ (?), eine Angabe, die indess durch irgend ein besonderes Missverständniss hervorgebracht zu sein scheint. Es herrscht in den Bildern eben vollständig der Styl und die Behandlungsweise der Eyck'schen Schule. Es sind dreissig Scenen aus der Geschichte des Evangeliums; vor diesen eine symbolische Darstellung der Verherrlichung Mariä, zum Schluss eine Halbfigur der Maria mit dem Kinde. Ausser diesen ist, zu Anfang der Bilderfolge,

noch ein besonderes Blatt zugefügt (eingeklebt) worden, ein Brustbild Christi, das aber von dem Charakter der übrigen Miniaturen abweicht; hier sieht man nämlich bereits eine Art italienischer Auffassungsweise (wie bei B. van Orley und seinem Zeitgenossen), doch ist auch hier noch die Behandlung äusserst zart und sauber. Alles Einzelne der Bilder ist in der genannten Schrift ausführlich und mit Sinn geschildert; nur in dem kunsthistorischen Urtheil geht der Verfasser, der in dem grössten Theil der Miniaturen Arbeiten von Memmeling's Hand erkennt, etwas zu weit. — Ich hatte das Glück, im vorigen Sommer, bei Gelegenheit einer Kunstreise durch Pommern, das zierliche Brevier zu sehen, und erlaube mir, hier einige besondere Bemerkungen beizufügen. Ich glaubte, in den Verfertigern der Miniaturen Nachfolger des Memmeling zu erkennen; eine nähere Bestimmung wage ich nicht zu geben, da ich bis jetzt nur einzelne Arbeiten der flandrischen Miniatoren gesehen habe. Dass ein Meister, wie Memmeling, selbst nicht daran Theil gehabt, geht aus der Behandlung des Körperlichen hervor, das, auch an den besten Figuren, zu wenig genügt; besonders die Extremitäten sind mangelhaft, die Hände meist allzuklein und ohne Verständniss. Daher sind die Figuren, die keine weite Gewandung tragen, zumeist von untergeordnetem Werthe; die weitgewandeten sind aber oft sehr bedeutend; in dieser Weise bringt namentlich die Darstellung der Verklärung Christi eine eigenthümlich grossartige Wirkung hervor. Vorzüglich schön, von einer eigenen Weichheit und Milde, sind die Köpfe, namentlich die weiblichen, die an die Köpfe derjenigen Gemälde, welche man dem Schoreel zuzuschreiben pflegt, erinnern. Doch kommen bei ihnen auch die rundlichen Formen der Kölner Schule vor. (Hiebei ist zu bemerken, dass in der Darstellung der Anbetung der Könige der eine von diesen Königen eine direkte Nachahmung des bekannten Kölner Dombildes verräth.) Zugleich spricht sich in den Köpfen die mannigfachste Individualisirung aus, die vornehmlich in der Ausgiessung des heiligen Geistes auf eine höchst meisterhafte Weise, und mit dem tiefsten Ausdrucke verbunden, erscheint. Die Darstellung leidenschaftlicher Scenen ist dagegen ungeschickt und ohne Kraft. Die Halbfigur der Madonna am Schluss zieht durch eine rührende Weichheit und Milde an; auch ist die räumliche Anordnung dieses Blattes vorzüglich gelungen. Die Farben sind in allen Bildern durchweg ungemein schön; das Landschaftliche hat den Styl eines Patenier und ähnlicher Meister.

Baudenkmale von Trier.

(Kunstblatt, 1840, Nro. 56, ff.)

Trier behauptet rücksichtlich seiner Baudenkmale einen ganz eigenthümlichen Werth unter den deutschen Städten. Keine ist vorhanden, die so zahlreiche, so grossartige, so interessante Ueberreste römischer Herrlichkeit aufzuweisen hätte; für die Entwickelungsstadien der Baukunst im früheren Mittelalter finden wir dort höchst charakteristische Beispiele; die ersten Motive der gothischen Architektur treten uns dort in der merkwürdigsten Gestaltung und eigenthümlichsten Ausbildung entgegen; auch für die reichere

Vollendung des gothischen Styles, sowie für die verschiedenen Epochen der modernen Kunst fehlt es in Trier wenigstens nicht an bezeichnenden Beispielen, wenn dieselben auch an Bedeutsamkeit denen der früheren Zeit nachstehen. Die Betrachtung der Trier'schen Monumente dürfte somit für das Ganze des Entwickelungsganges der Baukunst in Deutschland ebenso belehrend sein, wie namentlich durch die vorzüglichsten der dortigen Denkmale einzelne Punkte der Baugeschichte auf die erfreulichste Weise lebendig vergegenwärtigt werden.

Mancherlei ist bisher über die Denkmale von Trier geschrieben und mitgetheilt worden; doch hat dasselbe noch wenig hingereicht, um ihnen die wissenschaftliche Bedeutung, auf welche sie, grösstentheils, so vollgültigen Anspruch haben, zu Theil werden zu lassen. Zugleich betreffen die bisherigen schriftlichen und bildlichen Mittheilungen zumeist nur die Monumente des römischen Alterthums; und auch nur im seltenen Falle ist theils die eigenthümliche Beschaffenheit, theils die eigenthümliche Bedeutung dieser letztgenannten Werke in dem Maasse entwickelt worden, dass die archäologische Wissenschaft und die Geschichte des Römerlebens an deutscher Grenze die entsprechenden Vortheile daraus gezogen hätten. Ja, wir hören sogar, dass die Aufgrabungen, welche zur vollständigen Kenntnissnahme der dortigen Römerwerke erfordert werden, noch keineswegs in genügender Weise durchgeführt worden sind. Eine allgemeine Uebersicht der römischen Monumente finden wir in dem Werke von C. F. Quednow: „Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen aus der gallisch-belgischen und römischen Periode, mit 28 Kupfertafeln (Trier, 1820)“, einer Arbeit, die seither noch durch keine neuere ersetzt ist, obgleich die darin enthaltenen bildlichen Darstellungen nicht eben genügend erscheinen und der Text, in kunsthistorischer Beziehung, von sehr dilettantistischen Ansichten keineswegs frei ist. Daneben sind besonders J. H. Wyttenbachs „Neue Forschungen über die römischen architektonischen Alterthümer im Moselthale von Trier (Trier, 1835)“, zu nennen; diese kleine Schrift enthält mannigfach interessante Daten und unterscheidet sich von den früheren Schriften Wyttenbachs über Trier und seine Alterthümer durch gründlicheren archäologischen Sinn. Ueber einige der dortigen Monumente sind in neuerer Zeit besondere kleine Werke erschienen, die, wenigstens im Einzelnen, ebenfalls sehr dankenswerthe Mittheilungen enthalten [1]. Eine umfassende, gründliche und würdige Darstellung der sämmtlichen Baudenkmale von Trier verspricht ein neubegonnenes Werk:

> „Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausgegeben von dem Architekten Christian Wilhelm Schmidt“,

dessen bis jetzt erschienene Lieferungen (Trier 1836 u. 1839) sich bereits

[1]) Zu erwähnen ist hiebei namentlich noch die kleine Schrift von Michael Franz Joseph Müller „Literatur-Anzeige, welche über die in der Stadt Trier und ihren Umgebungen theils noch bestehenden, theils aber zerstörten Bauten, Denkmäler, Inschriften etc. aus der ältesten und mittlern Zeit, einige Kunde geben.“ (Trier, Lintz'sche Buchhandlung, 42 S. in 8.). Der Verf. führt hierin die sämmtlichen bedeutenderen Monumente der Reihe nach an und giebt bei jedem Einzelnen, ausser einigen Bemerkungen, eine Uebersicht der betreffenden Literatur. Sehr dankenswerth ist es, dass er besonders auch auf Abhandlungen in Zeitschriften, Programmen u. dergl. Rücksicht nimmt, die dem Forscher, der mit der Lokalliteratur jener Gegend nicht näher bekannt ist, leicht entgehen dürften.

dem Allertrefflichsten anreihen, was wir über die Kunde deutscher Denkmäler besitzen. Der Herausgeber hat es indess vorgezogen, zunächst nicht die Werke der römischen Periode, sondern vor diesen die noch ungleich weniger beachteten und weniger bekannten Denkmale des Mittelalters erscheinen zu lassen....

Die erste Lieferung ist der Liebfrauenkirche zu Trier gewidmet und besteht, ausser dem geschmackvoll verzierten Titelblatte, aus neun in Stein gravirten Blättern in Grossfolio, nebst 53 Seiten Text in Quart. Die zweite Lieferung enthält den Dom zu Trier, die St. Willibrordskirche zu Echternach, die St. Matthiaskirche mit dem Kloster daneben und die St. Maternuskirche zu St. Matthias, Vorstadt von Trier; sie besteht aus zehn in Stahl gestochenen Blättern in Folio, einem in Stein gravirten Blatte (als Zugabe) und 132 Seiten Text in Quart. Die in Stein gravirten Blätter der ersten Lieferung sind sehr wohl gearbeitet; indess musste natürlich der Stahlstich, der bei den Blättern der zweiten Lieferung angewandt ist, und in dem auch alle folgenden Lieferungen ausgeführt werden sollen, in jeder Beziehung ungleich günstiger wirken, namentlich für die grössere Zartheit der Linienführung und für den Umstand, dass durch seine Anwendung der Maassstab, ohne der Deutlichkeit irgend Abbruch zu thun, kleiner angenommen, somit eine beträchtlich grössere Anzahl bildlicher Darstellungen in dem Raume Einer Lieferung vereinigt werden konnte. Die Risse und Ansichten sind durchweg ebenso geschmackvoll, wie mit feinstem Verständniss für das Charakteristische gearbeitet. Vorzüglich ist es anzuerkennen, dass der Herausgeber mit vollkommener Entschiedenheit den wissenschaftlichen Zweck seiner Aufgabe im Auge behielt und es sich angelegen sein liess, diejenigen Motive sorgfältigst genau zu entwickeln, die besonders zur Bezeichnung der verschiedenen baugeschichtlichen Perioden dienen. Hieher rechne ich namentlich, ausser den allgemeineren Verhältnissen der verschiedenen Bauwerke, die in Aufrissen und Durchschnitten gegebene Darstellung der architektonischen Gliederungen, sowie die Darstellung andrer charakteristischer Einzelheiten — Vorzüge, die leider noch immer bei Werken solcher Art sehr selten sind. Der Text dient auf anspruchlose Weise zum genaueren Verständniss der Zeichnungen. In dem Text der ersten Lieferung ist der historische Theil von Wyttenbach gearbeitet; in dem zur zweiten Lieferung hat der Herausgeber selbst die schwierige Arbeit, den Bezug der historischen Notizen auf das Vorhandene des Baues (namentlich was den Dom anbetrifft) nachzuweisen, auf eine sehr gediegene Weise durchgeführt. Beiden Lieferungen sind ausserdem noch besondere Aufsätze von J. G. Müller beigefügt, welche dankenswerthe und geistreiche Erläuterungen der mit den Bauanlagen verbundenen Bildwerke enthalten. So dürfen wir ohne Bedenken das Schmidt'sche Werk als eine lautere Quelle betrachten, um uns über die historischen und ästhetischen Eigenthümlichkeiten der Baudenkmale, denen dasselbe gewidmet ist, genügend zu unterrichten.

Ein sehr eigenthümliches Interesse gewähren unter diesen der Dom von Trier und die zu ihm gehörigen Nebengebäude, welche auf den sieben ersten Blättern der zweiten Lieferung und auf denen der ersten enthalten sind. (Denn auch die Liebfrauenkirche gehört zu diesen Nebengebäuden; der Herausgeber liess sie, vor dem Uebrigen, in der ersten Lieferung erscheinen, um dadurch für den Abschluss der schwierigen Untersuchungen, welche der Dom selbst erforderte, genügende Zeit zu gewinnen.)

Die verschiedenen Motive der Baukunst des Mittelalters, namentlich diejenigen, welche dem Zeitraume von den späteren Werken der Römerzeit an bis zum ersten Entwickelungsstadium des gothischen Baustyles angehören, treten uns hier in charakteristischen Beispielen entgegen, und zwar mit einer historischen Bestimmtheit, — deren Entwickelung freilich das Verdienst des Herausgebers ist, — dass wir sie grossentheils als feste Anknüpfungspunkte für die Chronologie der mittelalterlichen Baugeschichte benutzen können. Besonders merkwürdig ist der D o m selbst. Er besteht aus sehr verschiedenartigen Theilen, je nach den verschiedenen Perioden, in welchen dieselben ausgeführt wurden; aber diese Theile stehen zumeist keineswegs (wie man anderweitig Beispiele zur Genüge hat) in ihrer selbständigen Gestalt nebeneinander; vielmehr sind dieselben jedesmal, wenn Erweiterungen oder Veränderungen des Gebäudes stattfanden, der neuen Anlage gemäss auf eine Weise verändert und umgewandelt worden, dass das schärfste Auge, die unermüdlichste Sorgfalt, die erfahrenste Kritik erfordert wird, um das Spätere von dem Früheren sondern, um die ursprüngliche Anlage und eine jede Erneuerung des Gebäudes in ihrer eigenthümlichen Gestalt erkennen und diese in ihrem Zusammenhange entwickeln zu können. Der Herausgeber hat diese reproducirende Kritik mit so glücklichem Erfolge angewandt, dass seine Arbeit, wie es scheint, Nichts zu wünschen übrig lässt.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier alle die einzelnen Merkzeichen namhaft machen, durch deren Entdeckung und Berücksichtigung es dem Herausgeber gelungen ist, ein in unsrer deutschen Baugeschichte noch so seltenes Resultat zu gewinnen. Ich begnüge mich, hier nur eine kurze Charakteristik der verschiedenen Gestaltungen des Domes, wie sie durch diese Arbeit entwickelt sind, mitzutheilen. Die erste Anlage des Domes gehört der römischen Zeit an. Sie bildete im Grundplan ein Quadrat, mit halbrundem Ausbau auf der Ostseite. Im Innern standen vier grosse Säulen korinthischer Ordnung, ebenfalls in quadratischer Stellung; auf ihnen und den entsprechenden Wandpfeilern ruhten kräftige Schwibbögen, welche eine flache Holzdecke trugen. Zwei Reihen grosser überwölbter Fenster liefen an den Wänden hin. Plan und Durchschnitt dieser römischen Anlagen sind auf Taf. I der zweiten Lieferung enthalten. Der Herausgeber sucht es mit Wahrscheinlichkeit zu erweisen, dass dies Gebäude (der Sage nach ein Pallast der Helena) nicht, wie man zunächst vermuthen könne, eine Basilika (im antiken Sinne des Worts), sondern dass es eine der von Constantin erbauten christlichen Kirchen gewesen sei. Gewiss wäre es für die Geschichte der christlichen Kirchenbaukunst sehr interessant, wenn diese Ansicht vollkommen gesichert wäre und wir hier den Plan einer bedeutenden Kirche aus jener frühen Zeit vor uns sähen. Gleichwohl dürfte die Ansicht, dass das Gebäude zu dem Behufe einer Basilika errichtet worden sei, nicht ganz abgewiesen werden können; denn wenn seine Gestalt auch von der Vitruv'schen Vorschrift abweicht, so finden wir doch andre Basiliken des classischen Alterthums, die damit nicht übereinstimmen. Zugleich ist auch das kein Gegenbeweis, dass Trier ausserdem schon eine zweite geräumige Basilika, den sogenannten Kaiserpallast, besessen habe; vielmehr gedenkt der von Wyttenbach (in seinen „Neuen Forschungen") angeführte Eumenius in seiner Rede vom Jahr 310 ausdrücklich m e h r e r e r Basiliken, die Constantin selbst in Trier errichtet habe, indem er sagt: „Ich sehe Basiliken, das Forum,

wahrhaft königliche Werke, und den Sitz der Gerechtigkeit, alle so hoch aufsteigend" etc. Doch mag ein solcher Zweifel, wenigstens für das Allgemeine der Geschichte der Baukunst, von keinem erheblichen Belange sein, da höchst wahrscheinlich die Kirchen jener Zeit noch keine durchgeführte rituelle Einrichtung hatten (wie solche allerdings bei der Mehrzahl der bekannten altchristlichen Basiliken bereits nachzuweisen ist) und da sie sich wohl ziemlich entschieden der Anlage vorgefundener heidnischer Bauwerke, sofern diese nur dem beabsichtigten Zwecke nicht entgegen war, anschlossen.

Die erste Umwandlung des Domes fällt, historischen Nachrichten zufolge, in die Zeit des elften Jahrhunderts. Das Gebäude wurde an der Westseite, in Symmetrie mit dem römischen Grundplan, verlängert und dort ebenfalls ein halbrunder Ausbau mit einer kleinen Krypta, sowie zwei kleine Rundthürme auf den Ecken angelegt. Das Innere des alten Baues, der den Verfall drohte, ward ausgebessert und die Säulen mit Pfeilern ummauert; Pfeiler traten auch in dem neu hinzugefügten Theile an die Stelle der Säulen. Im Uebrigen wurde ganz die alte Construktion beibehalten, und über den Schwibbögen, welche die Pfeiler verbanden, ruhte ebenfalls eine flache Decke. Gleichzeitig mit dieser Anlage erscheinen sodann einige Gewölbe ausserhalb des Domes, theils auf der Ostseite, theils auf der Südseite belegen (die letzteren gegenwärtig als Keller des bischöflichen Palastes dienend). Taf. I giebt Grundrisse und Durchschnitt dieser Erneuung des Domes, Taf. II enthält die Ansicht der Westseite des Domes, von den (übrigens geringen) späteren Veränderungen befreit, Taf. VI enthält verschiedene, dieser Bauzeit angehörige Details. Bemerkenswerth ist an den letzteren, sowie an den Pilasterverzierungen der westlichen Façade, wie hier noch immer die Formen der römischen Architektur (nur in schwerer Gestaltung) vorherrschen. Nur die Anwendung jener kleinen rundbogigen Friese im Aeusseren, die indess auch noch mit horizontalen Friesen wechseln, sowie das Vorkommen einzelner, einfach gebildeter Würfelkapitäle deutet hier auf den ersten Beginn des sogenannten byzantinischen Styles. Es war mir sehr interessant, in der Herausstellung dieser Motive eine Bestätigung dessen zu finden, was ich anderweitig (in der „Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg" etc.) über den Baustyl des elften Jahrhunderts, in Bezug auf die am Harz gelegenen Bauwerke, nachzuweisen Gelegenheit gefunden habe.

Im zwölften Jahrhundert fanden neue und fast noch bedeutendere Veränderungen des Domes statt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde nämlich der östliche Chor in erweiterter Gestalt und reicherem Style neu erbaut und eine Krypta unter demselben angelegt; um den Schluss des Jahrhunderts wurde die ganze Kirche überwölbt und zu diesem Behufe auf eine solche Weise umgestaltet, dass fast nur der untere Theil der Pfeiler seine frühere Beschaffenheit behielt. Dies Alles ist in dem Grundriss und dem Durchschnitt der Gesammtanlage auf Tafel III und IV (in denen die verschiedenen Bautheile und ihre Spuren charakteristisch bezeichnet sind), in der Ansicht der Ostseite auf Taf. V und in den zahlreichen Details auf Taf. VI in genügender Klarheit dargestellt. Wir sehen hier den byzantinischen Baustyl in seiner reichsten Ausbildung vor uns, so jedoch, dass es im Einzelnen bereits an Motiven zum Uebergange in den gothischen (germanischen) Baustyl nicht fehlt. Der Spitzbogen erscheint zwar nur in einigen untergeordneten Fällen, welche den spätesten

Umänderungen dieser Periode angehören. Merkwürdiger ist es, dass der östliche Chor nicht mehr im Halbkreis, sondern in einer polygonen Form und mit heraustretenden einfachen Strebepfeilern, den an dem Kuppelgewölbe angewandten Gewölbrippen entsprechend, angelegt ist; und fast noch mehr, dass die architektonischen Gliederungen in den veränderten Theilen des Schiffs sich schon den leichten, feinen, spielend belebten Formen des gothischen Styls annähern.

Die Veränderungen, welche am Schluss des Mittelalters und in moderner Zeit mit dem Dome vorgenommen wurden, sind theils unerheblich, theils nur zur Verunzierung des Gebäudes gereichend, somit hier zu übergehen.

An die Umwandlungen des Domes im zwölften Jahrhundert schliessen sich sodann die mit ihm in Verbindung stehenden Gebäude des Kreuzgangs und der Liebfrauenkirche an. Die Motive, welche in den ebengenannten Theilen des Domes auf eine Entwickelung zu den Formen des gothischen Baustyls hindeuteten, zeigen sich in diesen beiden Gebäuden mit ungleich grösserer Entschiedenheit aufgenommen, und zwar so, dass der Kreuzgang mit den verschiedenen ihm zugehörigen Räumen etwa in der Mitte zwischen dem byzantinischen und gothischen Baustyle steht, während bei der Liebfrauenkirche die Elemente des letzteren schon wesentlich vorherrschen. Selten nur dürfte man Gelegenheit haben, die Stadien dieser Entwickelung in so nahe zusammenhängendem Raume und in so charakteristischer Weise, wie es hier der Fall ist, zu beobachten. Von dem Kreuzgange ist der Grundriss auf Taf. III enthalten; Durchschnitte und Details desselben finden sich auf Taf. VII. Ueber seine Erbauungszeit ist nichts Sicheres bekannt; ohne Zweifel aber ist er unmittelbar vor der Liebfrauenkirche, somit im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, erbaut. — Der Liebfrauenkirche, deren gegenwärtiger Bau im J. 1227 gegründet wurde, ist, wie bereits bemerkt, die ganze erste Lieferung des Schmidt'schen Werkes gewidmet. Ihre in jeder Beziehung höchst interessante Eigenthümlichkeit veranlasste eine so ausführliche Behandlung, denn gewiss steht sie, sowohl was ihre Anlage, als was die an ihr hervortretenden Entwickelungsmomente und ihren Schmuck betrifft, als ganz einzig in ihrer Art da. Sie verbindet die Formen eines Rundbaues mit denen einer Kreuzkirche, so nämlich, dass sich um die erhöhten Räume eines fast gleichschenkeligen Kreuzes niedrigere Nebenräume, die Winkel zwischen den Kreuzesarmen ausfüllend, umherreichen; doch bildet ihre äussere Umfassung nicht einen wirklichen Kreis, sondern sie ist aus zwölf kleinen, polygonisch hervortretenden Ausbauten zusammengesetzt. Die ganze Pracht des byzantinischen Styles in seiner letzten Ausbildung zeigt sich an den, zumeist mit schönen Sculpturen verzierten Portalen der Kirche; sonst aber klingt das byzantinische Element nur noch in gewissen Einzelheiten der Bildung nach, während das gothische Princip bereits — aber in einer klaren, keuschen Ruhe — im Uebrigen als vorherrschend erscheint. (Ausführlicher über die Besonderheiten dieses schönen Bauwerkes habe ich bereits früher, nach dem Erscheinen der ersten Lieferung des Schmidt'schen Werkes, an anderm Orte gesprochen. Vergl. Thl. I, S. 463 ff.)

An die älteren Theile des Domes von Trier reihen sich diejenigen Bauwerke an, welche auf den übrigen Blättern der zweiten Lieferung vorgeführt werden. Taf. VIII enthält Risse und Detailzeichnungen der St. Wilibrordskirche zu Echternach. Diese Kirche bildet ebenfalls ein

wichtiges Beispiel für den Entwickelungsgang der deutschen Baukunst; sie gehört der früheren Zeit des elften Jahrhunderts an und wurde 1031 eingeweiht; ihr Styl ist der der gleichzeitigen deutschen Basilika und entspricht unter andern denen von Huyseburg und Drübeck am Harze (vergleiche die Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc.), indem in ihr Säulen und Pfeiler wechseln, und zwar so, dass die Pfeiler jeder Seite durch grössere Bögen verbunden sind und diesen die kleineren, von den Säulen getragenen Bögen untergeschoben erscheinen. Sehr bemerkenswerth ist es, dass die Säulenkapitäle und auch die Kämpfergesimse der Pfeiler wiederum ganz in antiker Weise gebildet sind. Die Gewölbe und die sämmtlichen Fensteröffnungen, einer späteren Restauration angehörig, sind in gothischer Weise ausgeführt und entsprechen den Formen der Liebfrauenkirche zu Trier.

Taf. IX enthält die westliche Façade der Kirche zu St. Matthias bei Trier und Taf. X Grund- und Aufrisse, sowie Detailzeichnungen derselben Kirche und des dazu gehörigen Klosters. Die gegenwärtig vorhandene Kirche ist im zwölften Jahrhundert erbaut und 1148 eingeweiht worden. Sie bildet ebenfalls einen basilikenartigen Bau, mit einem Querschiffe vor dem Altarraum; doch werden hier die Arkaden des Schiffes bereits durch kräftige Pfeilerstellungen gebildet, deren Kämpfer- und Fussgesimse auf geschmackvolle und neubelebte Weise aus den Gliedern des attischen Säulenfusses zusammengesetzt sind. Die Ueberwölbung der schmalen und niedrigen Seitenschiffe gehört eben dieser Bauzeit an, das Schiff aber hatte ursprünglich eine flache Decke. Eine wesentliche Veränderung wurde im J. 1513 durch Meister Justus von Wittlich ausgeführt, indem der Chorschluss eine gothische Formation erhielt, das Schiff mit zierlich leichtem Netzgewölbe bedeckt und auf der Mitte der Fronte ein eigenthümlicher Glockenthurm errichtet ward; in dem letzteren sind die byzantinischen Formen der Façade nachgeahmt, aber in einer bunten, brillant-phantastischen Weise, etwa so, wie die Karthause bei Pavia erscheint. (Gewiss ein seltenes Beispiel in der deutschen Baugeschichte!) Der oberste, flache und mit freien Geländern versehene Abschluss dieses Thurmes ist aber erst im J. 1788, nach einem Brande, hinzugefügt; er ist in bunten, doch nicht eben geschmacklosen Formen des Rococostyles gehalten und schliesst sich wiederum dem Uebrigen ganz leidlich an. — Die Klostergebäude gehören der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an und enthalten ein gleichmässiges Gemisch byzantinischer und gothischer Elemente.

In der Nähe der Matthiaskirche und in Verbindung mit ihr stand endlich noch eine kleine, dem heil. Maternus geweihte Kirche, welche im J. 979 errichtet war, im J. 1783 abbrannte und darauf völlig abgetragen ist. Der Herausgeber hat auch von ihr, als Anhang zum Texte, Grund- und Aufrisse nach einer alten Zeichnung der Kirche mitgetheilt. Sie war eine einfache Kreuzkirche, ohne Seitenschiffe, mit einem Thurm über der Durchschneidung des Kreuzes, und mit kleinen, halbkreisförmig überwölbten Fenstern, — auch sie ein charakteristisches Beispiel für die Bauperiode, der sie angehörte.

Gewiss wird ein Werk, wie das genannte, welches so gediegene Belehrungen bringt, von den Freunden der deutschen Baugeschichte mit dem grössten Beifall aufgenommen werden; wir sehen den Fortsetzungen desselben mit lebendiger Erwartung entgegen.

REISENOTIZEN VOM J. 1840.

Wartburg.

In dem alten Flügel der Burg, — dem ehemaligen „Palas", — zeigt sich noch zum grossen Theil die ursprüngliche Anlage, die, früher vermauert und verdeckt, bei der gegenwärtig bevorstehenden Erneuung des Schlosses wieder frei gemacht ist. Es ist die feine und geschmackvolle Ausbildung des romanischen Baustyles, wie derselbe sich gegen 1200 entwickelt; die Säulenkapitäle sind mit zierlichst geschmackvollen ornamentistischen Sculpturen versehen. — Die Anlage ist ungefähr der des Kaiserpallastes von Gelnhausen vergleichbar. Die Façade enthielt mehrere offene Arkadengallerien übereinander; hinter den Gallerien lief in jedem Geschoss ein schmaler Mauergang hin, und man schaute von diesem über eine niedere Brüstungsmauer, auf der sich die Arkaden erhoben, hinaus. — Im Erdgeschoss sind grössere Arkaden, doch nur, dem hier sich senkenden Boden entsprechend, auf der rechten Seite des Gebäudes. Grössere Halbkreisbögen, auf nach der Tiefe gekuppelten Säulen ruhend und durch Pfeiler, an die sich Säulen lehnten, getrennt, umschlossen kleinere Bögen; die letzteren wurden vermuthlich von je einer Säule getragen. Wo der Boden, ganz nach rechts zu, noch tiefer abfällt, befinden sich unter dem Erdgeschoss einfache Souterrains. — Zu der Gallerie des zweiten Geschosses führt eine äussere Freitreppe empor. Die vorhandene Treppe ist aus neuerer Zeit, doch war ursprünglich, wie es scheint, wohl eine ähnliche Anlage vorhanden. Im Inneren enthält das zweite Geschoss grosse geräumige Waffensäle, deren Einrichtung etwa aus dem sechzehnten Jahrhundert herrührt, deren Hauptbalken aber von schönen schlanken Säulen spätromanischen Styles getragen werden. An diese Säle stösst die Kapelle, deren Architektur, von minder edler Anlage, durch einen unkünstlerischen Umbau ebenfalls aus der Zeit des sechzehnten Jahrhunderts wesentlich verändert ist. Das zweite Geschoss wird im Aeusseren durch einen rundbogigen Fries mit niederlaufenden Lissenen und ein Kranzgesims abgeschlossen. — Das dritte Geschoss mit seiner kleineren Arkaden-Gallerie scheint dem Uebrigen ein wenig später zugefügt. Die weiten Räume des Inneren sind hier ohne Säulen. Sehr eigenthümlich aber ist es, dass sich hier jener hinter der Façade hinlaufende Mauergang, wie nach aussen durch die Gallerie, so nach dem Inneren durch ähnliche kleine Arkadenfenster öffnet. Die Details sind hier einfach spätromanisch, ohne erhebliche Besonderheiten.

Erfurt.

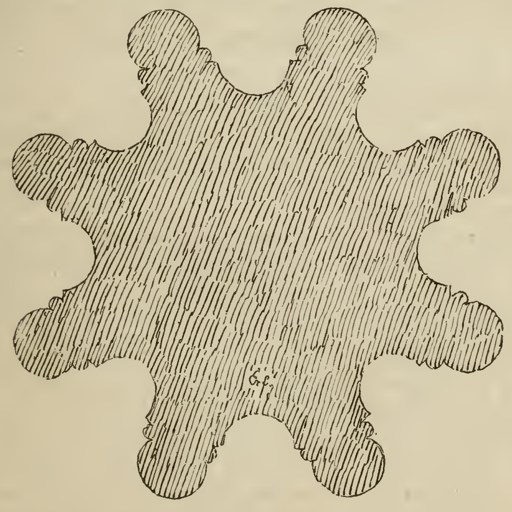
An dem durch seine ganze Anlage eigenthümlich merkwürdigen Dome sind vornehmlich drei charakteristisch verschiedene Bau-Perioden wahrzunehmen.

Die erste Periode umfasst den grösseren Theil der Thürme und das ursprüngliche Querschiff. Hier sehen wir spätromanische und übergangsartige Formen. — Diesen Bautheilen schliessen sich die älteren Theile des

Kreuzganges an, nemlich die drei Arkaden auf der Ostseite desselben. Die beiden ersten, nach der Kirche zu belegenen Arkaden sind in sehr zierlicher spätromanischer Weise, mit leichten Germanismen, gebildet. Die dritte Arkade aber, obgleich mit den vorigen ganz zu einem Bau gehörig, zeigt bereits mit Entschiedenheit primitiv germanische Formen.

Die zweite Periode ist die des stattlichen Chores, dessen Gründungszeit die am Aeusseren befindliche Inschrift angiebt: „Incepta est hec structura h(ujus) chori an̄o dn̄i m° ccc° xlix° anūciacōis Me.“ Im Inneren des Chores vornehmlich erscheint eine sehr edle Entwickelung des gothischen Baustyles. Zwischen den Fenstern steigen Gurtträgerbündel mit Blätterkapitälen empor. Das Einzelne hat noch strenge Formation. Das Stabwerk der Fenster ist von reicher, doch nicht mehr recht elastischer Composition.

Die dritte Periode ist die des Schiffes, aus dem funfzehnten Jahrhundert. Es ist, bei ungewöhnlicher und nicht regelmässiger Anlage, doch durch sehr schöne Verhältnisse ausgezeichnet. Mittel- und Seitenschiffe sind gleich hoch. Die Pfeiler, welche die Schiffe trennen, (zweimal vier) sind in der Grundform achteckig, mit starken Halbsäulen auf den Ecken; auch hat die Mehrzahl der Pfeiler zwischen diesen Ecksäulchen nicht ge-



rade Flächen, sondern starke Einkehlungen. Die Erscheinung der Pfeiler wird dadurch eigenthümlich reich und kräftig. Zugleich sind jene Ecksäulchen mit einfachen Kelchkapitälen versehen, was für den kräftigen Gesammteindruck ebenfalls mitwirkt. Das Stabwerk der Fenster ist in diesem Theil des Domes buntgeschweift.

Notizen über einige Bildwerke und Schnitzaltäre zu Erfurt.

In der Predigerkirche:

Innerhalb des Lettners die Statue einer Madonna, aus Sandstein ge-

hauen und bemalt, stehend, das Kind auf dem Arme. In der geschweiften, manierirten Stellung der Sculpturen des vierzehnten Jahrhunderts, sonst aber in ausgezeichnet schöner Behandlung des germanischen Styles. Auch das Nackte fein gefühlt.

Altarschrein aus der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts. Im Inneren Schnitzwerk, bemalt und vergoldet, auf der Aussenseite der Flügel Gemälde. Schnitzwerk wie Bilder sehr handwerksmässig, nur auf ersteren einige zartgefühlte weibliche Köpfe.

In der Barfüsserkirche:

Grabstein der Gattin des Rud. Ziegeler, vom J. 1370. Höchst trefflich, in feiner und edler Durchbildung des germanischen Styles.

Grabstein des Bischofs Albert von Weichlingen, vom J. 1371. Aehnlich ausgezeichnet, dieser besonders auch durch die schon sehr individuelle Behandlung des Gesichts.

Arbeiten eines grossen Schnitzaltares, noch in den Typen des germanischen Styles. Hauptdarstellung: die Krönung der Maria; zu den Seiten Christi Geburt und Darstellung im Tempel, Auferstehung und Pfingstfest. Ausserdem die zwölf Apostel. Reich, die Gewandung in weich germanischer Fassung, doch im Ganzen eine gewisse Starrheit des Gefühls. Die Seitenreliefs untergeordnet. Auf den Aussenseiten der Flügel Gemälde von Heiligen. Diese sind etwas bedeutender im künstlerischen Gefühl, wenn auch einfach in der Anlage. Beachtenswerthe Nachfolge der Kölnischen Schule.

In der Severinkirche:

Statue einer Madonna aus Sandstein, am Eingange des Chores; auf der Plinthe der Name des Bildhauers: „Joh. Gerhart." Germanischer Styl. Zwar ohne feinere Durchbildung, doch in dem Allgemeinen der Anordnung nicht ohne Verdienst.

In der Reglerkirche:

Grosser Schnitzaltar, von Schorn mit Bestimmtheit dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben. Im Inneren zwölf Abtheilungen mit Reliefdarstellungen, welche Scenen der Geschichte des neuen Testamentes enthalten. Dazwischen kleine Statuetten von Heiligen. An der Staffel Reliefs aus der Geschichte der heiligen Agnes. Oberwärts eine freistehende architektonische Krönung mit andern Heiligenstatuen. In dem Ganzen dieser Arbeit ist, der Richtung Wohlgemuths allerdings entsprechend, ein Streben nach Charakteristik und Individualisirung wahrzunehmen, auch finden sich einzelne grossartige Gewandmotive. Im Uebrigen aber herrscht ein handwerksmässiges Element vor. — Auf den Flügeln vier grosse Gemälde auf Goldgrund, Dornenkrönung, Geisselung, Erscheinung Christi und Pfingstfest. Hier die Eigenthümlichkeit Wohlgemuths noch entschiedener sichtbar, als bei den Schnitzwerken. Einige Köpfe von der ihm eigenen idealen Schönheit; doch das Ganze durch seine grelle Charakteristik wenig erfreulich, die Peiniger höchst widerlich. (Ob ganz sicher von Wohlgemuth?) — Auf den Aussenseiten der Flügel gemalte Heiligengestalten; mehr Gesellen-Arbeit [1].

[1]) Notiz über die Flügelgemälde, nach ihrer im J. 1851 erfolgten Restauration: —

Vor den dargestellten Scenen, auf allen vier Bildern hinlaufend, ist eine Lettner-Architektur grau in grau gemalt; unten schlanke Säulchen, Bildernischen

Conrad von Eimbeck,

Bildhauer zu Anfange des 15. Jahrhunderts in der Moritzkirche zu Halle.

Die in dieser Kirche befindlichen Arbeiten des genannten Meisters tragen den allgemeinen Charakter der Zeit, mit einer gewissen Derbheit ausgesprochen. Die Gewandung erscheint spätgermanisch und ist zum Theil mit feiner Ueberlegung und Gefühl gearbeitet. Das Nackte zeigt eine sehr entschiedene und im Einzelnen glückliche Naturalistik. Es sind folgende Werke:

1. Hautrelieffigur des heil. Mauritius; darunter auf dem Postament die knieende Gestalt des Kaisers Maximilian. Inschrift: A. CCCCXI [1]) Conradus de Einbecke me perfecit. Kurzes, derbes Körperverhältniss, buntes Ritterkostüm der Zeit, mit Schellen am Gürtel. Hienach die volksthümliche Benennung der Figur: „der Schellenmoritz."

2. Christus an der Martersäule. Namens-Inschrift.

3. Kolossalstatue des Eccehomo mit sämmtlichen Passionszeichen. Die Seitenwunde sehr tief; von da der Blutstrom zum Fusse hinab völlig wie ein Flechtwerk. Im Uebrigen diese Figur wegen der eben erwähnten Vorzüge besonders beachtenswerth. Nach Dreyhaupt, Beschreibung des Saalkreises (I. p. 1085) ursprünglich mit der Namens-Inschrift und der Jahrzahl 1416.

4. Kleinere Mater dolorosa. Reliefartig; roher.

5. Kleines Relief der Anbetung der Könige. Etwas roh trecentistisch, zugleich aber nicht minder naturalistisch. Namens-Inschrift.

tragend (mit kleinen Engelgestalten, ebenfalls grau in grau, die klagend oder mit freudiger Geberde die Haupthandlung begleiten); die Nischen durch geschweifte Bögen verbunden. Darüber eine Gallerie mit je sechs niederwärts zuschauenden Personen (deren viele gekrönt sind, — also vielleicht Vorfahren der Maria). Am obern Rande noch eine zweite Gallerie, ebenfalls mit kleinen (nicht grau in grau gemalten) Engeln. Die Haupthandlungen sind im Allgemeinen gut disponirt. Die Körperlichkeit der Dargestellten aber ist kümmerlich und verzwickt, im Nackten sehr unerquicklich, Hände und Füsse äusserst knöchern. Gelegentlich, bei bewegteren Gestalten, sind perspektivische Verkürzungen mit Absicht angebracht, doch ist auch dergleichen nicht mit Glück durchgebildet. Streben nach entschiedener Charakteristik. Bei Christus und besonders bei Maria, auch einzelnen Jüngerköpfen, eine gewisse idealistische Richtung (der aber, bis auf einen volleren Marienkopf, die Kümmerlichkeit des allgemeinen Gefühles doch die Wage hält). Mit besonderem Raffinement sind die ungehobelten, gemeinen und ekelhaften Bildungen der Schergen behandelt; ebenso das gemein Niederträchtige in ihrem Ausdruck und das Gepeinigte in den Köpfen Christi auf den ersten Bildern. In der Dornenkrönung wird ihm eine enggeflochtene, mit einem Walde von langen, dichten und dicken Dornen versehene Krone mit Hebebäumen in Haut und Fleisch hineingepresst und deren Wirkung auf die Haut und der krampfhafte Ausdruck seiner Züge mit Henker-Begeisterung wiedergegeben. Die Farbe hat eine gewisse malerisch plastische Fülle. Die Behandlung ist durchweg handwerksmässig. Gelegentlich zeigt sich in einigem Nebensächlichen ein feinerer Natursinn. — Auf den Aussenseiten des ersten und des letzten Bildes je sechs Heilige, einfach statuarisch behandelt, in zwei Reihen unter rundbogigen Arkaden

[1]) 1411.

Ueber die altdeutsche Kunst der Holzschnitzerei und über einige Altarwerke in Halle.

(Allg. Preussische Staatszeitung, 1840, 2. August.)

Wenige Jahrzehnte sind es her, seit das Interesse für die Kunst des deutschen Mittelalters neu erwacht ist: aber eine grosse Anzahl von Kunstwerken hohen und höchsten Ranges ist in dieser kurzen Frist bereits aus dem Dunkel, welches sie zu umhüllen schien, aufs Neue ans Licht getreten. In den Domen und andern öffentlichen Gebäuden, die unsre Väter aufgeführt, in den frommen Gemälden, mit denen sie dieselben geschmückt, ist uns das Leben, welches jene ferne Zeit erfüllte, wiederum gegenwärtig geworden. Gleichwohl ist uns auch bis heute noch gar Vieles unbekannt geblieben, und ein jeder neue Schritt, den wir zur Untersuchung der Vorzeit unseres Vaterlandes thun, führt uns zu neuen Entdeckungen, oft zu bedeutsameren, als mit welchen die mühseligen Reisen in fremde Welttheile belohnt werden. Von der Höhe, welche die deutsche Sculptur im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert erreichte, hatten wir bis jetzt kaum eine Ahnung; eins ihrer Hauptfächer, so vielfache Beispiele auch in demselben enthalten sind, ist nur erst in den seltensten Fällen gewürdigt worden. Ich meine hiemit jene ganz eigenthümliche Kunst der Holzschnitzerei, welche in Verbindung mit den Farben des Malers, die umfassendsten Altarwerke hervorgebracht hat. Es scheint, dass diese Kunst vorzugsweise in Norddeutschland ihre Blüthe erreicht habe. Fast überall, wo der Fanatismus der Bilderstürmer nicht hingedrungen ist, finden wir hier grossartige Altarwerke, Bilderschreine, die mit den Statuen heiliger Personen und mit lebhaft bewegten Scenen der heiligen Geschichte angefüllt und zugleich mit architektonischen Ornamenten von zierlichster Bildung geschmückt sind. Die Gewänder dieser Figuren strahlen zumeist in goldnem Glanze, ihre Köpfe sind durchweg auf eine wundersam zarte Weise bemalt; durch das letztere Mittel erhalten sie eine Lebenfülle, eine Tiefe und Innigkeit des Ausdruckes (ohne dabei nur im Entferntesten an die gespensterhafte Lebendigkeit der Wachsfiguren zu erinnern), dass wir unter allen Erscheinungen in der Geschichte der Kunst uns vergebens nach ähnlichen Leistungen umsehen. Ein grosser Mittelschrein enthält in der Regel die Hauptdarstellung, bewegliche Seitenschreine bilden die Flügel; wenn diese geschlossen sind, sieht man sie, oft auch noch ein zweites Flügelpaar, mit wirklichen Gemälden geziert. Ein andres Gemälde oder Schnitzwerk bildet insgemein den Untersatz des Ganzen, und über letzterem erheben sich mehr oder weniger reich gestaltete, frei durchbrochene Baldachine, in denen wiederum geschnitzte Statuen enthalten sind.

Was literarisch über die Würdigung dieser Kunst-Gattung vorliegt, ist bis jetzt äusserst gering. Ausser zwei Aufsätzen im „Kunstblatt“ (der eine von unserm Mitbürger, Herrn Professor Wach, 1833, No. 2, f., der andre von Herrn Hofrath v. Schorn, 1836, No. 1, ff.) wüsste ich nur eine kleine Schrift des letzteren zu nennen: „Ueber altdeutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke; ein Vortrag, gehalten in der festlichen Versammlung der Königl. Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, am 3. August 1838. (Erf. 1839).“

Die grössere Zahl der Bildwerke, welche Erfurt enthält, besteht in solchen Schnitzaltären, die zugleich die verschiedenen Epochen der kunsthistorischen Entwickelung bezeichnen und zum Theil von vorzüglichem Werthe sind; Hr. v. Schorn hat sich das Verdienst erworben, diese Punkte mit grosser Klarheit und mit sichrer Kennerschaft zur Anschauung zu bringen. Doch beschränken sich solche Arbeiten, wie oben angedeutet, keinesweges auf einzelne Punkte von Norddeutschland. Pommern z. B., obgleich in der ersten, wie in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts durch vieles Kriegsunglück verwüstet, bewahrt noch gegenwärtig eine bedeutende Anzahl, zum Theil sehr werthvoller Schnitzwerke; das grosse Altarwerk, welches dort in der Kirche von Tribsees erhalten ist, gehört unbedenklich zu den ersten Zierden deutscher Kunst und steht, was den Kunstwerth anbetrifft, in der That etwa mit dem berühmten Dombilde von Köln auf gleicher Stufe. Der Unterzeichnete hatte im vorigen Jahre Gelegenheit, die Kunstalterthümer von Pommern genauer zu untersuchen; es werden sich über dieselben an anderm Orte die ausführlichen Mittheilungen vorlegen lassen. [1])

Sei es mir hier vergönnt, die Aufmerksamkeit der Leser dieses Blattes auf einige vortreffliche Altarwerke zu leiten, die sich in Halle befinden und die ich kürzlich kennen zu lernen das Glück hatte. Vorzüglich bedeutend ist hier das grosse, neuerlich gereinigte Altarwerk in der Ulrichskirche. Dasselbe enthält im Mittelschrein Christus und Maria, auf einem Throne sitzend, den ersteren in der Geberde des Weltrichters, die letztere als Fürbitterin am Tage des Gerichts; auf jeder Seite steht ein heiliger Bischof; auf dem Flügel zur Linken stehen (ebenfalls als geschnitzte Statuen) zwei weibliche, auf dem zur Rechten zwei ritterliche männliche Heilige. Die äussern Seiten dieser Flügel und die inneren eines zweiten Flügelpaares enthalten gemalte Darstellungen aus der Geschichte der Geburt des Erlösers; auf den äusseren Seiten des letzteren sind die Gestalten der 4 Kirchenlehrer gemalt. Ein reicher Tabernakelbau mit kleineren Statuen krönt das Werk; seinen Fuss bildet ein Gemälde mit den Brustbildern weiblicher Heiligen. Auf einem der Flügelgemälde findet sich, die Zeit des Werkes bestimmend, die Jahrzahl 1488. Die Malereien sind in derbtüchtiger Weise, etwa im Charakter der westphälischen Schule jener Zeit, ausgeführt. Die Schnitzwerke sind höchst bedeutend; ihr Styl ist dem der Gemälde angemessen und zugleich für plastische Wirkung vortrefflich durchgebildet. Naturwahrheit ist in ihnen mit Glück erstrebt, zwar nicht bis ins feinste Detail hinein durchgeführt, dies aber durch die leicht stylisirte Bemalung (im Nackten) auf bedeutsame Weise ergänzt. Höchst trefflich und würdig erscheinen besonders die beiden heiligen Bischöfe des Mittelschreines, sowohl was die grossartig statuarische Anlage anbetrifft, als in Bezug auf Charakter und Ausdruck; Aehnliches ist auch von den Statuen der beiden weiblichen Heiligen zu sagen. Der Eindruck des Ganzen ist klar und harmonisch. Auffallend und diesen Gesammt-Eindruck allerdings störend, ist es nur, dass man bei der neuerlichen Restauration den äusseren Flügeln eine ungehörige Stellung (neben der Hinterseite des Mittelschreines) gegeben hat; auch hat man es unterlassen, die Rückseiten der letzte-

[1]) Ueber die Bildschnitzerei im südl. Deutschland, und zwar in Schwaben, haben wir so eben sehr wichtige Beiträge erhalten, in der von C. Grüneisen und E. Mauch herausgegebenen Schrift: „Ulm's Kunstleben im Mittelalter."

ren, die Bilder der Kirchenlehrer, deren Malerei keinesweges schlecht ist, gleich den übrigen zu reinigen. —

Ein eigenthümlich zierliches Schnitzwerk späterer Zeit ist die in der Ulrichskirche befindliche Kanzel, vom J. 1588. Sie ist in dem heiteren Style der Renaissance reich durchgebildet und mit verschiedenen Reliefs, Scenen der heiligen Geschichte darstellend, geschmückt. Der Grund ist weiss, die Zieraten sind vergoldet. Auch die Werke solcher Art sind für die spätere Zeit der Blüthe deutscher Kunst, die bald durch den dreissigjährigen Krieg zu Grabe getragen werden sollte, sehr bezeichnend. In Pommern habe ich ebenfalls mancherlei Bedeutendes in dieser Weise gefunden. [1])

Ein andres Altarwerk sieht man in der Neumarkt (oder Laurenti-Kirche zu Halle. Dies scheint unter dem Einflusse jenes grossartigeren der Ulrichskirche entstanden zu sein; die Anlage in Schnitzwerken und Gemälden gehört demselben Style an, hat im Einzelnen wiederum manches Verdienstliche, ist jedoch im Ganzen nicht geeignet, mit jenem auf gleiche Stufe gestellt zu werden. — Ein drittes Werk des Mittelalters befindet sich über dem Altar der Moritzkirche. Auch dies ist ein mit geschnitzten Statuen ausgefüllter Schrein, über dem sich ein zierlich gebildeter Tabernakelbau frei erhebt. An den Flügeln ist hier aber kein Schnitzwerk; sie sind dreidoppelt und auf jeder Seite mit den lebensgrossen Gestalten heiliger Personen bemalt. Das Schnitzwerk des Mittelschreines ist wiederum der Beachtung keinesweges unwerth, das Hauptinteresse beruht hier indess in jenen Flügelgemälden, in denen sich ein sehr eigenthümlich gebildeter, noch etwas alterthümlicher Meister ankündigt. Die grossartigen, oft weich gezogenen Linien der Gewandung, die schönen stillen Gesichter der Heiligen, besonders der Weiber, dabei die besondre nationelle Bildung der Köpfe, geben diesen Gemälden einen ganz eignen Reiz. Die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und Modellirung.

Endlich ist noch das grosse Altarwerk zu erwähnen, welches sich über dem Altar der Frauenkirche zu Halle, der sogenannten Marktkirche, befindet. Dies Werk gehört zwar nicht dem Kreise der Schnitzarbeiten an; da indess die Gemälde, aus denen dasselbe besteht, in mehrfacher Beziehung ein bedeutendes Interesse gewähren und da ihrer bisher in den Lehrbüchern der Kunstgeschichte kaum gedacht ist, so mag es wohl nicht unpassend sein, hier einige Worte über dasselbe beizufügen. Es ist ein Werk von der Hand des Lucas Cranach (des Vaters), nach der Dreyhaupt'schen Chronik im J. 1528 gemalt, eins der merkwürdigsten und ohne Zweifel das grossartigste unter den Altarblättern, die man von ihm besitzt. Auf dem Mittelbilde sieht man, überlebensgross, die h. Jungfrau mit dem Kinde, von einem Halbmonde (dem Wappenbilde der Stadt Halle) getragen; hinter ihr ist Goldgrund, von Wolken umgeben, aus denen Engelsköpfe hervorschauen; oberwärts, zu jeder Seite, erscheinen zwei ganze

[1]) Die Ulrichskirche enthält ausserdem ein bronzenes Taufbecken vom Jahr 1435. Es trägt die Inschrift: *Anno domini MCCCCXXXV me Ludolfus van Brunsvic unde sin sone hinrik gheghoten to Magdeborch.* Das Becken ruht auf den Figuren der vier Evangelisten und ist mit Reliefs geschmückt, welche Christus, Maria und die zwölf Apostel vorstellen, in derben, kurzen Formen des germanischen Styles, zum Theil aber in schöner Stylistik, besonders was die Gewandung betrifft.

Engelgestalten. Unterwärts zur Linken kniet anbetend, wiederum überlebensgross, der berühmte Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kurfürst von Mainz etc. Die Flügelbilder, die das Mittelbild einschliessen und mit denen zusammen jenes erst als ein Ganzes erscheint, enthalten ein jeder die gleichfalls colossale Gestalt eines ritterlichen Heiligen, in siegreich fortschreitender Stellung, eine aufgerollte Fahne tragend; der zur Linken, in reichgeschmückter Rüstung, ist der heil. Mauritius; der zur Rechten, der einem zu Boden geworfenen Kaiser (einem der Christenverfolger) den Fuss auf die Brust setzt, scheint den h. Georg vorzustellen. Die Gestalten stehen in erhabener, feierlicher Ruhe da; Maria erscheint wahrhaft als Königin des Himmels; und der goldne Grund dient sehr entschieden, sie auch in weiter Ferne dem Auge bedeutsam entgegenzuführen. Formen und Behandlungsweise sind zwar überall die des genannten Meisters, doch erscheinen sie hier durchaus in würdigster Fassung. Unter dem Mittelbilde findet sich ein hohes Untersatzbild, welches eine Reihe von Halbfiguren, etwas unter Lebensgrösse, enthält: Maria mit dem Kinde und die vierzehn Nothhelfer; im Gegensatz gegen die Majestät der Hauptbilder entwickelt sich hier die ganze, dem Cranach eigenthümliche Anmuth. Uebrigens sind gegenwärtig von den Flügelbildern des Altarwerkes nur jene, eben besprochenen inneren Seiten sichtbar; der Dreyhaupt'schen Chronik zufolge aber waren die Flügelbilder dreidoppelt und auf jeder Seite bemalt. Einen der äusseren Flügel sah ich in der Sakristei zurückgestellt; er enthält die, wiederum überlebensgrosse Gestalt des Engels, welcher der (auf dem correspondirenden Flügelbilden zu suchende) h. Jungfrau den himmlischen Gruss bringt [1]. — Die Kirche, in der sich das grosse Werk befindet, verdankt, wie das Gemälde, ihre Entstehung dem lebendigen Kunstsinn des Kardinals Albrecht; sie wurde im J. 1529 erbaut und bildet eins der würdigsten und lautersten Beispiele aus der letzten Nachblüthe der gothischen Baukunst in Deutschland. Kirche und Altarbild machen somit ein Ganzes aus, und wohl mögen die Nachkommen zu dem Bilde des Stifters, eines der Vorfahren unsres erhabenen Königlichen Hauses, mit dankbarer Verehrung emporblicken; hat ihn die Geschichte früher, von Partei-Interessen befangen, zwar mannigfach verkannt, so wird gegenwärtig eine vorurtheilslose Anschauung seines Lebens und Wirkens auch seine grossen Verdienste und die edle Milde seines Charakters gewiss nicht vergessen lassen. Und wohl mag die Stadt, die er liebte und deren Hauptkirche dies Werk als ihr höchster Schmuck ziert, stolz darauf sein, dass das eigne Wappenbild hier als Träger der himmlischen Gnade (wenn auch in der Anschauungsweise jener Tage) erscheint. Hoffentlich wird jetzt, wie die Kirche selbst neuerlich gereinigt und restaurirt ist, so auch das Bild von dem Schmutz der Jahrhunderte, der noch darauf liegt, bald befreit werden; dann wird dasselbe, — denn es scheint durchaus unverletzt zu sein, — den heiligen Raum in seiner ganzen Farbenpracht, die Cranach eigen ist, und die er hier mit besondrer Vorliebe entwickelt zu haben scheint, durchleuchten.

[1]) Nach späterer Auffassung wären die Bilder, welche die eigentliche innere Darstellung des Altarwerkes ausmachen, von Matthäus Grunewald gemalt, der Vieles für den Kardinal Albrecht fertigte und den man für einen Mitschüler des älteren Cranach oder selbst für dessen Lehrer zu halten nicht abgeneigt ist. Die äusseren Seiten der inneren Flügel und die inneren Seiten der äusseren Flügel sollen dann von Cranach, die äusseren Seiten der letzteren von einem geringeren Schüler Grunewalds herrühren.

Ueberhaupt aber mag eine Stadt wohl gerühmt und glücklich geschätzt werden, die so mancherlei hochbedeutsame Werke aus den Tagen der Vorzeit unversehrt und an ursprünglicher, angemessener Stelle erhalten hat; da findet der Sinn der Nachkommen eine feste Stütze, sich würdig aufzuerbauen, einen lebhaften Anreiz, auch die Gegenwart auf gleiche Weise würdig zu gestalten [1]).

Bemerkungen über die Kirche von Paulinzelle.

(Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen, herausg. von dem Thüring. Sächs. Verein für Erforschung des vaterl. Alterthums. Bd. II, Heft I, 1841.)

Die Kirche des Klosters Paulinzelle im Thüringer Walde, gegenwärtig, wie bekannt, eine überaus malerische Ruine, bildet ein wichtiges Beispiel für die Anschauung des ältern romanischen (oder byzantinischen) Styles der deutsch-mittelalterlichen Architektur. Sie zeichnet sich durch einige besondre Eigenthümlichkeiten der Anlage aus, für deren nähere Betrachtung ich die Aufmerksamkeit der Leser auf einige Augenblicke in Anspruch zu nehmen wage. In Rücksicht auf die historischen Verhältnisse des Klosters beziehe ich mich hiebei auf die Notizen, welche die treffliche „Geschichte des Klosters Paulinzelle, von Dr. L. F. Hesse“ (Rudolstadt, 1815) [2]) enthält.

Das Gebäude zerfällt in zwei verschiedene Theile. Der eine ist die eigentliche Kirche, der andere eine geräumige Vorhalle, welche an der Vorderseite der Kirche in beträchtlicher Ausdehnung vortritt. Was zunächst die Kirche selbst anbetrifft, so hat diese die Gestalt einer reinen Basilika: — derjenigen Bauform, die, aus antiken Elementen hervorgegangen, in der altchristlichen Kunst ihre eigenthümliche Ausbildung erhielt und die später (nächst Italien) vornehmlich in Deutschland häufig zur Anwendung gekommen ist. Säulenreihen trennen das Mittelschiff von den Seitenschiffen; sie sind durch Halbkreisbögen verbunden, welche die erhöhten Mauern des Mittelschiffes tragen; sämmtliche Räume, mit Ausnahme der (jetzt zumeist zerstörten) Altarnischen, hatten eine flache Bretterdecke. In der Mehrzahl der deutschen Basiliken wechseln viereckige Pfeiler mit Säulen, oder es sind statt der letzteren allein Pfeiler angewandt; die hier erscheinende, ursprüngliche Einrichtung der reinen Säulenreihe ist dagegen nicht sonderlich häufig, und ich wüsste als entsprechende Beispiele nur den Dom zu Constanz, die Kirche des Klosters Petershausen bei Constanz, den Münster zu Allerheiligen in Schaffhausen, die Kirche des heil. Georg zu Hagenau im Elsass, die Aureliuskirche des Klosters Hirschau in Schwaben, die

[1]) Obiger Aufsatz war mit der Nebenabsicht geschrieben, dahin zu wirken, dass das zuletzt erwähnte grosse Altarwerk seiner ursprünglichen Stelle erhalten bleibe. Es hat aber doch einem modernen Gemälde — von J. Hübner — weichen müssen. — [2]) Zu vergleichen sind damit die aus Chroniken und Urkunden genommenen Berichtigungen und Ergänzungen in Hesse's Beiträgen zur Geschichte des Mittelalters I., 2. (Hamburg 1836) Anhang, S. 337, mit einer Ansicht der Klosterruine. (Anm. der Redaction.)

Schottenkirche zu Regensburg, die Kirche des Klosters Heilsbronn in Franken, die Kirche St. Jakob zu Bamberg und die Kirche auf dem Moritzberge zu Hildesheim zu nennen, — Alles Gebäude, die theils aus der spätern Zeit des 11., zumeist aber aus dem 12. Jahrhundert herrühren, wenn sie auch in der Folge manche Veränderungen erlitten haben. Die Säulen der Paulinzeller Kirche haben ein schlankes Verhältniss; dabei aber sind ihre (in der attischen Form gebildeten) Basen sehr schwer, ebenso auch die Kapitäle, welche sämmtlich in der einfachen Würfelform gebildet und mit sehr einfacher Verzierung versehen sind. Doch hat das Deckgesims über den Kapitälen eine geschmackvolle Gliederung; auch bringen die Gesimse, die an der Wand über den Säulen emporsteigen und die jene Halbkreisbögen rechtwinklig einschliessen, einen ansprechenden Eindruck hervor. Die letztgenannten Gesimse haben die bekannte würfelartige Verzierung.

Historischer Nachricht zufolge wurde die Kirche um das J. 1105 gebaut; ich finde keinen Grund, den Bezug dieser Bauzeit auf das noch vorhandene Gebäude irgend zu bezweifeln. Sehr wichtig ist hiebei das Verhältniss von Paulinzelle zu dem schwäbischen Kloster Hirschau, von wo die ersten Aebte und Mönche nach Paulinzelle kamen; namentlich ist zu bemerken, dass der erste Abt von Paulinzelle, Gerung, als im J. 1092 die Conventualen zu Hirschau in das dortige neue Peterskloster einzogen, als Prior nebst zwölf Mönchen in dem älteren Aureliuskloster zurückgeblieben war. Die Gebäude von Hirschau dürften also das Vorbild zu denen von Paulinzelle gegeben haben. Leider sind die Anlagen des Klosters sehr zerstört. Erhalten ist zunächst nur ein Theil der Aureliuskirche, welcher Säulenreihen von ähnlicher Beschaffenheit, wie die von Paulinzelle, zeigt, nur mit dem Unterschiede, dass die Schäfte der Säulen hier ungleich kürzer und stämmiger, auch die Deckgesimse über ihren Kapitälen einfacher gebildet sind. Der erste Bau dieser Kirche wurde im J. 838 vollendet; im J. 1003 aber wurden die Mönche daraus vertrieben, und das Kloster stand 63 Jahre leer, bis es im J. 1066 neu bevölkert, in seinen Baulichkeiten wiederhergestellt, und die Kirche im J. 1071 neu geweiht wurde. Den letztgenannten Jahren ist unbedenklich der erhaltene Rest der Aureliuskirche zuzuschreiben; ihn für einen Theil des Baues vom J. 838 zu halten, widerspricht vornehmlich der Umstand, dass an der Formenbildung seiner Theile nichts mehr vorkommt, was eine direkte Nachwirkung der Bauweise des classischen Alterthums, die wir in der karolingischen Periode noch mit zuversichtlicher Bestimmtheit annehmen müssen, verriethe. Später aber kann jener Rest der Aureliuskirche auch nicht sein, da schon im J. 1083 die Lage des Hirschauer Klosters verändert, dasselbe erweitert und eine neue Kirche, die Peterskirche, erbaut wurde, welche man im J. 1091 einweihte. Von dieser Kirche haben sich, mit Ausnahme eines Thurmes, nur formlose Trümmer erhalten; doch geht aus den letzteren wenigstens hervor, dass sie im Innern nicht Säulen, sondern Pfeiler hatte. Die Aureliuskirche gab somit das Vorbild für die von Paulinzelle, und es kann dies, bei dem angegebenen näheren Verhältnisse des Abtes Gerung zu derselben, auch nicht weiter befremden. Zugleich aber dient die Uebereinstimmung zwischen diesen beiden Kirchen noch zu einer weiteren Bestätigung der obigen Angabe über die Bauzeit der Aureliuskirche (denn jedenfalls werden die Werkmeister doch in dem Style ihrer Zeit gearbeitet, nicht aber einen um mehrere Jahrhunderte älteren nachgeahmt haben);

die grössere Einfachheit der Aureliuskirche aber wird dabei durch den Zwischenraum von 30—40 Jahren genügend erklärt[1]).

Fast noch interessanter als die eigentliche Kirche von Paulinzelle ist jener schon erwähnte ausgedehnte Vorbau an ihrer Vorderseite. Dieser gehört jedoch nicht der ursprünglichen Anlage an, sondern ist, wie sich aus äusseren unzweideutigen Kennzeichen ergiebt, sammt dem brillanten Portale, welches aus ihm in die Kirche führt, erst später angefügt worden. Das Portal hat an seinen schrägen Seitenwänden je vier schlanke freistehende Säulen, deren Kapitäle, in ihrer Hauptform denen der Kirche ähnlich, mit phantastischen Figuren verziert, doch auch noch roh gearbeitet sind. Darüber erhebt sich der vielfach gegliederte Halbkreisbogen, der das Portal überwölbt und dessen Formation auf die spätere Zeit des romanischen Styles hindeutet. Die Vorhalle selbst besteht aus einem Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen, ähnlich denen der Kirche, die hier aber nicht durch Säulen-, sondern durch Pfeilerstellungen getrennt werden. Auf jeder Seite stehen zwei Pfeiler zwischen den entsprechenden Wandpfeilern. Begrenzt wurde die Halle durch zwei starke viereckige Thürme auf den anderen Ecken, von denen aber nur noch der eine erhalten ist. Die Pfeiler der Halle sind viereckig, mit in die Ecken eingelassenen Stäben und Halbsäulchen, — eine Bildungsweise, die wiederum der spätromanischen Bauzeit entspricht und z. B. an den Kirchen von Bürgeln und Wechselburg in Sachsen wiederkehrt; die Halbkreisbögen über den Pfeilern haben dieselbe Gliederung. Ueber den letzteren, der Höhe des Portales entsprechend, läuft ein, aus einfachen Rundstäben bestehendes Gesims hin. Dies diente, wie sich aus noch vorhandenen Balkenlöchern aufs Deutlichste ergiebt, einer Balkendecke zur Unterlage, so dass mithin die Vorhalle eine, im Verhältniss zur Kirche nur geringe Höhe hatte und dass über derselben, wie die weiter emporsteigenden und mit Fenstern versehenen Mauern bezeugen, eine obere Halle angeordnet war. Aus letzterer öffnete sich eine kleine Arkadenreihe, welche oberhalb des Portales hinläuft, nach dem Inneren der Kirche.

In der, von Hrn. Direktor Ranke und mir verfassten „Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg“ etc. habe ich Gelegenheit gehabt, eine Reihe von älteren, am Nordrande des Harzes belegenen Basiliken zu besprechen; ich bin dabei zu der Bemerkung veranlasst worden, dass die Anlage einer Loge auf der Westseite der Kirche, gegen das Innere derselben durch Arkaden geöffnet, als ein integrirender Theil dieser Bauten betrachtet werden muss. Doch habe ich überall diese Loge nur als einen Bautheil von verhältnissmässig geringer Tiefe (etwa der Breite der Seitenschiffe gleich oder doch nur wenig breiter) befunden. Die Anlage einer Loge von so bedeutender Ausdehnung dagegen, wie die obere Halle vor der Kirche von Paulinzelle zeigt, muss nothwendig aus ganz besonderen Bedürfnissen hervorgegangen sein. Ich meine indess, den Grund in den Verhältnissen des Klosters gefunden zu haben. Es war zugleich ein Mönchs- und ein Nonnenkloster, und die Kirche diente beiden zur Abhaltung des Gottesdienstes. Wie aber häufig genug bei so bedenklichen Einrichtungen geschah, wird man ohne Zweifel auch hier die Gemeinschaft der Mönche

[1]) Vgl. den Aufsatz von Krieg v. Hochfelden über „die alten Gebäude im ehemaligen Kloster Hirschau,“ in Mone's Anzeiger zur Kunde der teutschen Vorzeit, 1835, S. 101 ff.; 259 ff. und die dazu gehörigen Tafeln. (Der Verf. nimmt übrigens keinen Anstand, die Reste der Aureliuskirche noch dem J. 839 zuzuschreiben.)

und Nonnen in einem und demselben Raume mit einer guten Kirchenzucht für unvereinbar gehalten und somit darauf Bedacht genommen haben, den letzteren ihren besonderen, zurückgezogenen Platz anzuweisen. Hiezu gab eine, nach Art jener Loge, aber geräumiger eingerichtete Emporkirche, die ihren besonderen Zugang haben konnte, die durch die oben genannte Arkade mit dem Inneren der Kirche in Verbindung stand und somit das Anhören der Messe gestattete, gewiss die beste Gelegenheit. Was die untere Halle anbetrifft, so wird auch diese wohl kein müssiger Schmuck gewesen, sondern ebenfalls für praktische Zwecke benutzt worden sein. Die Kirchenzucht erforderte solche Vorräume, für diejenigen sowohl, welche noch nicht völlig in die kirchliche Gemeinschaft aufgenommen, als für die, welche für längere oder kürzere Zeit aus derselben ausgestossen waren. Bei den alten christlichen Basiliken waren diese Theile ein wesentliches Zubehör; auch im Verlauf des Mittelalters finden sich anderweitig mehrere Beispiele derselben.

Für die Zeit des besprochenen Anbaues sind die Eigenthümlichkeiten seiner Formation, welche auf die späteren Jahre des zwölften Jahrhunderts deuten, hinlänglich bezeichnend. Ohne Zweifel fällt er in die Regierung des dritten Abtes, Gebhard, 1163—1195, der sich besondrer Auszeichnungen zu erfreuen hatte und namentlich das Vorrecht des Tragens der Inful erhielt. Die reichere Ausbildung der in Rede stehenden Bautheile, namentlich des Portales, welches ein gewisses Bewusstsein höherer Würde verräth, scheint mit so ausgezeichneten Lebensverhältnissen zugleich wohl in Uebereinstimmung zu stehen.

Ueber den Königsstuhl von Rhense.

(Allg. Preuss. Staats-Zeitung, 1841, 13. Januar)

Die Kunde, dass in Koblenz eine Gesellschaft zusammengetreten ist, mit der Absicht, den alten Königsstuhl von Rhense neu zu bauen und durch solches Unternehmen der Mit- und Nachwelt ein Zeugniss deutscher Gesinnung aufzustellen, hat allgemeines Interesse erregt; es dürfte hier wohl am Orte sein, über jenes merkwürdige Denkmal deutscher Vorzeit einige nähere Angaben, soweit es die vorhandenen Hülfsmittel gestatten, vorzulegen.

Das Städtchen Rhense, eine kurze Strecke oberhalb Koblenz am Rhein gelegen, war in alter Zeit der Ort, an welchem die Kurfürsten des Reiches sich zu den wichtigsten Berathungen, namentlich zu denen über die Wahl des Römischen Königs (des nachmaligen Kaisers), versammelten. Rhense gehörte dem Kurfürsten von Cöln; die drei andern Rheinischen Kurfürsten, die von Mainz, Trier und von der Pfalz, hatten Besitzungen in solcher Nähe des Ortes, dass sie in ihrem Eigenthum die Trompete des Heroldes, der sie zur Versammlung berief, vernehmen konnten. In einem Baumgarten vor der Stadt, aus hohen Nussbäumen bestehend, hielten sie ihre Berathungen; dort ward der Königsstuhl gebaut, eine hohe Tribüne, auf welcher sie, unter freiem Himmel und im Angesichte des Volkes, zu-

sammenkamen. Es war ein achtseitiger Bau, etwas über 15 Fuss hoch und $23^1/_2$ Fuss breit. Acht freistehende Pfeiler und eine Säule in der Mitte trugen das spitzbogige Gewölbe, über dem sich die Sitze der sieben Kurfürsten erhoben; diese nahmen sieben Seiten des Achtecks ein, während auf der achten eine Treppe emporführte. Das Bauwerk war ein Denkmal alter national-deutscher Sitte. Unter freiem Himmel, unter Bäumen wurden in der Frühzeit der deutschen Geschichte die Versammlungen des Volkes gehalten; auf steinerner Bühne stand derjenige, welcher zum Volke zu sprechen hatte. Hier aber erscheint die Bühne in der Form, welche die christliche Kunst, in den Ambonen der Kirche, als ein von Säulen oder Pfeilern getragenes Gerüst, ausgebildet hatte.

Die erste Erwähnung von den Versammlungen der Kurfürsten zu Rhense findet sich im Jahre 1308; indess wird dabei ausdrücklich bemerkt, dass sie, was den genannten Ort anbetrifft, auf alter Sitte beruhten. Mehrfach wiederholen sich dieselben im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts; vornehmlich berühmt ist unter ihnen die Versammlung des Jahres 1338, welche den Kur-Verein von Rhense, die Freiheit der Wahl gegen fremdherrische Anmaassungen zu sichern, gründete. Doch wird dabei zumeist nur des „Baumgartens“ bei Rhense, nicht aber des Königsstuhles gedacht. Ob eine Tribüne ähnlicher Art vor dem Jahre 1376 vorhanden gewesen, ist nicht zu sagen; von diesem Jahre wird (ohne Zweifel auf den Grund urkundlicher Bestimmung) berichtet, dass damals Kaiser Karl IV. den Bau befohlen habe. Dies ist dasselbe Jahr, in welchem die Kurfürsten ebendaselbst den Sohn des Kaisers, Wenzel, zum römischen Könige erwählt hatten. Vorzüglich bedeutsam erscheint der Königsstuhl im Jahre 1400, nachdem man Wenzel abgesetzt hatte; die Wahl Ruprechts von der Pfalz war es, die nunmehr zu höchst feierlicher Benutzung der Tribüne Anlass gab; der neugewählte König selbst wurde dort dem versammelten Volke dargestellt und empfing, auf dem Königsstuhle stehend, die Huldigung. Später verschwindet allmählig die höhere Bedeutung des Ortes. Kaiser Maximilian I. ward nur vorübergehend, als er zur Krönung nach Aachen reiste, auf den Königsstuhl geführt; bei der Wahl Maximilians II. gedachte man noch der altherkömmlichen Sitte, fand indess ihre Befolgung nicht mehr für nöthig. So darf es nicht befremden, wenn die Sorge für die Erhaltung des Denkmals allmählig nachliess. Die Bürger von Rhense, denen Karl IV. den Bau aufgetragen, hatten für seine Unterhaltung zu sorgen; dafür erfreuten sie sich mannigfacher Begünstigungen, die ihnen auch noch im Jahre 1521 bestätigt wurden. Hundert Jahre später aber war der Königsstuhl bereits so verfallen, dass man seinen Umsturz befürchtete; eine Erneuung, die im Jahre 1624 stattfand, rettete ihn noch für die kommenden Generationen. Ueber seine ferneren Schicksale, bis auf seinen Untergang, liegen keine näheren Angaben vor. Unter der französischen Herrschaft, im Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts, wurde er abgebrochen. Ein Paar unbedeutende Denksteine unter hohen Nussbäumen, zur Seite der jetzigen Chaussee, bezeichnen die Stelle, wo er einst stand.

Ueber die künstlerische Ausbildung, in welcher der Königsstuhl erschien, haben wir leider keine nähere Kunde. Was oben von seiner Form gesagt wurde, gründet sich auf die Beschreibungen, die sich in älteren topographischen Schriften vorfinden; einige derselben enthalten rohe Abbildungen des Denkmals, doch ist aus den letzteren auch nicht viel mehr zu entnehmen. In einem Gehöft zu Rhense finden sich einige Theile der

mittleren Säule, in einem andern sieben Kapitälgesimse, in Kellerpfeiler vermauert, sowie auch einige sehr einfache Sockel; diese sollen von den Pfeilern des Königsstuhls herrühren und bei dessen Abbruch an ihre jetzige Stelle gebracht sein. Die genannten Stücke würden für den Neubau des Denkmals von grossem Werthe sein, hätte ihre Form, namentlich die der erwähnten Kapitälgesimse, nicht etwas sehr Befremdliches. Sie scheinen mehr auf eine missverstandene Nachahmung der Antike zu deuten, als dass sie den ausgebildeten gothischen Formen des vierzehnten Jahrhunderts entsprächen. Sie könnten also, dem Entwickelungsgange der deutschen Baukunst gemäss, möglicher Weise an die ältere Bauperiode um das Jahr 1200 erinnern; da aber, dem Obigen zufolge, nicht anzunehmen ist, dass das Denkmal in so früher Zeit entstanden sei, so sieht man sich genöthigt, die genannten Baustücke einer späteren Zeit, und zwar jener Erneuung des Jahres 1624 zuzuschreiben. Es ist somit auf sie bei der jetzigen Wiederherstellung, — da man doch den alten Königsstuhl des vierzehnten Jahrhunderts, und nicht dessen Restauration im siebzehnten, im Auge hat, — nicht füglich Rücksicht zu nehmen; und dies um so weniger, als ihre Benutzung oder Nachbildung zugleich die Anwendung schwerer viereckiger Pfeiler und ungegliederter Bögen, die bekanntlich in den Formen der gothischen Architektur eine sehr unschöne Wirkung machen, mit sich führen würde.

Es ist nach alledem, wie es scheint, unmöglich, ein Facsimile des alten Denkmals aufzuführen, und es wird die besondere Ausbildung des neuen — abgesehen von jenen allgemeinen Bestimmungen der Anlage — der künstlerischen Phantasie überlassen bleiben. Manch Einer könnte somit die Ansicht aufstellen, dass unter diesen Verhältnissen der Neubau überhaupt überflüssig sei. Das möchte indess eine gar engherzige Meinung sein. Denn nicht um das Detail der Form handelt es sich hier, sondern um die Bedeutung, welche das Denkmal für seine Zeit hatte und welche die Erinnerung an dasselbe für unsere Zeit haben soll. Es war der Ort, der die Häupter Deutschlands zum gemeinsamen Thun vereinigte, der Ort wo sie die höchsten Angelegenheiten des Vaterlandes beriethen, wo sie zur Einigung in sich und zur Kräftigung gegen die Anmaassungen fremdherrischer Gewalt heilsame Beschlüsse fassten; die Erneuung des Denkmals aber soll auch uns ein Zeichen der Einigung, nach innen und gegen aussen, sein. Für jetzt bleibt uns nur der Wunsch, dass diese Erneuung in würdiger künstlerischer Gestalt, — der höchsten Ausbildung gemäss, welche die gothische Baukunst im vierzehnten Jahrhundert erreicht hatte, — geschehe, und dass hinlängliche Mittel zusammenfliessen mögen, damit die zwiefache Bedeutung des Denkmals, für die Vergangenheit und für die Gegenwart, zugleich in lebendiger Bilderschrift könne ausgesprochen werden.

Nachträglich. (1852.)

Der vorstehende Artikel hatte einige Opposition hervorgerufen, und es fehlte nicht — da verschiedenartige Interessen bei der Sache berührt waren — an manchem Widerspruch. Durch freundliche Mittheilungen meines nunmehr verewigten Freundes, des Bauinspector von Lassaulx zu Coblenz, ergab sich, dass in der That die Zeichnungen der Kapitälgesimse, die ich von andrer Seite empfangen hatte und auf denen meine ketzerische Kritik beruhte, nicht ganz richtig waren. Die ohne Zweifel zuverlässigeren Zeichnungen, die er mir zusandte, zeigten Formen, wie sie auch sonst an

derjenigen Klasse spätgothischer Bauwerke des Rheinlandes, welche das System auf seine einfachsten Principien zurückführt, vorkommen; beachtenswerth war dabei der Umstand, dass das einfache achteckige Gesims der (gleichfalls achteckigen) Mittelsäule concave Seitenflächen hatte, dem Verhältniss der Kappen und Gurte des von demselben ausgehenden Gewölbes entsprechend, — dass hierin also doch, bei aller Simplicität der Anlage, ein künstlerisches Gefühl sich geltend zu machen wusste. Die äussere achteckige Pfeilerstellung aber musste auch nach diesen Ergebnissen und namentlich nach Ansicht einer, noch später aufgetauchten Abbildung des Königsstuhles, die einer in Wien, in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erschienenen Sammlung von Rheinansichten angehörte und die ein nicht minder zuverlässiges Gepräge trug, als eine nnr ziemlich rohe Composition erscheinen. Die Pfeiler ergaben sich nämlich auch hienach als einfach viereckige Masse (halb so breit als tief), und über ihrem Kämpfergesims schieden sich Strebepfeiler und Bogen, jener aufsteigend, dieser zum nächsten Pfeiler gewandt, beide wiederum von allereinfachster Form und ohne dass, namentlich unterwärts an dem Pfeiler selbst, irgend eine Vermittelung oder Vorbereitung, wie solche bei derartigen Verhältnissen im wesentlichen künstlerischen Princip der gothischen Architektur liegt, angewandt war.

Das Werk konnte demnach allerdings, seiner ursprünglichen Anlage sich etwas mehr annähernd, als von mir vorausgesetzt war, reconstruirt werden. Aber das viel Wesentlichere bei der Sache blieb immer die Idee und die Bedeutung der letzteren für die Zeit, welche eine solche Reconstruction unternahm.

Mittheilungen vom Rhein.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 15.)

Es liegen uns so eben ein Paar kleine Schriften über rheinische Architekturen vor; ein kurzer Bericht über dieselben dürfte hier seine geeignete Stelle finden.

Zuerst ist eine Brochüre zu nennen, deren Titel lautet: „Einige Worte über den Dombau zu Köln, von einem Rheinländer an seine Landsleute gerichtet. Der Ertrag ist für den Dombau bestimmt. Koblenz, 1840." — Unter den verschiedenen Schriften, die in neuerer Zeit über den Kölner Dom erschienen sind, ist diese ohne Zweifel (obgleich nur 35 Seiten in Octav umfassend) besonderer Aufmerksamkeit würdig.

Der Zweck des ungenannten Verfassers ist, das thätige Interesse für die Förderung des Dombaues zu erhöhen. Mit einer Begeisterung, die unverkennbar aus dem Herzen strömt, spricht er für diese Sache. Er setzt die hohe Bedeutung der gothischen Architektur und die höchste des Kölner Domes — im Gegensatz gegen die italienischen, französischen und englischen Dome — auseinander; dann spricht er, die Theilnahme, welche die preussische Regierung diesem Werke widmet, ehrenvoll anerkennend, von der Weise, wie vermehrte Mittel zu beschaffen sein dürften. Er legt den

Kölnern, und den Rheinländern überhaupt, die Pflicht einer persönlichen, doch nur geringen Beisteuer ans Herz; er weist es nach, in wie blühendem Zustande das Land ist, und wie Vieles, was das erhabene Werk aufs Mächtigste fördern dürfte, für nichtige Zwecke vergeudet wird. Dabei fehlt es freilich nicht an manchen scharfen und sarkastischen Seitenblicken; aber es scheint, dass auch wohl mit scharfen Waffen gefochten werden mag, wo es das höchste Ziel gilt und wo stumpfe Waffen nicht ausreichen. Schliesslich spricht der Verfasser, damit das Wirken der Einzelnen zur Einheit gedeihen möge, von der Stiftung eines Vereins in Köln, zur Förderung des Dombaues, und untergeordneter Gesellschaften in den übrigen rheinischen Städten. Gewiss dürfte eine solche Einrichtung, mit Energie ins Leben eingeführt, vom glücklichsten Erfolge gekrönt werden. Indem wir der ganzen Schrift unsern entschiedenen Beifall nicht versagen können, sehen wir uns jedoch genöthigt, in Einem Punkte dem Verfasser entgegenzutreten. Von der Theilnahme des gesammten Deutschlands für diese Angelegenheit will er nicht viel hoffen; dies scheint sich indess minder auf die übrigen abweichenden Interessen der guten Deutschen (die der Verfasser sarkastisch genug ausmalt), als darauf zu beziehen, dass er den Dom von vornherein und vorzugsweise als ein Denkmal des Katholicismus, und zwar als das bedeutendste Denkmal desselben, bezeichnet. Eine solche Ansicht fasst aber die Bedeutung des Domes gar einseitig auf. Vor allen Dingen ist der Kölner Dom ein Denkmal des deutschen Geistes, ist er das Zeugniss der erhabensten Vollendung, welche die Architektur, und zwar durch diesen deutschen Geist, gefunden hat, so lange überhaupt die Menschen gestrebt haben, durch sinnliche Formen das Uebersinnliche auszudrücken. Ein katholisches Werk ist der Dom nur, weil er zugleich ein christliches ist, und weil er in jener Zeit gegründet ward, da im Christenthum verschiedenartige Auffassungsweise noch nicht äusserlich auseinander getreten war. Oder verleugnen wir, die wir Protestanten genannt werden, die Vorzeit unsrer Geschichte? oder wiegt unser Gefühl für den erhabenen Sinn unsrer Väter und für das Land unsrer Väter, wenn ihr es auf die Wagschaale leget, auch nur um einen Gran weniger? Nein! der Dom von Köln ist ein deutsches Werk, es ist das höchste aller Werke, welche Deutschland im Bereiche sichtbarer Formen geschaffen hat, es ist das Werk, welches den Stolz Deutschlands vor allen Nationen der Erde ausmacht; er ist das Bundeszeichen, um welches alle Völker deutscher Zunge sich vereinigen müssen, und ganz Deutschland hat die Pflicht, dies Werk, wie es seinem Meister offenbart ward, der Vollendung entgegenzuführen!

Eine zweite Schrift, die wir zu besprechen haben, ist von antiquarischem Interesse. Sie ist in dem „Programm zur Herbst-Schulprüfung in dem königlichen Gymnasium zu Koblenz, September 1840, enthalten, und betrifft: das Maifeld und die Kirche zu Lonnig, — eine historisch-topographische Untersuchung von dem Gymnasial-Oberlehrer P. J. Seul, nebst architektonischen Bemerkungen und Zeichnungen über die Kirche zu Lonnig, von dem königl. Bauinspector Hrn. v. Lassaulx. — In diesen Mittheilungen lernen wir ein, für die Architekturgeschichte des deutschen Mittelalters nicht unwichtiges kirchliches Gebäude kennen. Die Kirche von Lonnig (früher einem Kloster angehörend) bestand aus zwei verschiedenartigen Theilen. Der ältere Theil, von dem nur noch geringe Reste vorhanden sind, war ein Rundbau von 60 Fuss Durchmesser im Lichten, in seiner Anlage der, zwar beträchtlich grösseren

und sechzehneckigen Münsterkircke zu Aachen ähnlich, so dass sich nämlich um einen mittleren Raum ein mit Gewölben überspannter Umgang und über diesem eine gleichfalls gewölbte Gallerie umherzog. Bestimmte Angaben über das Alter dieser merkwürdigen Kapelle fehlen; die erhaltenen Details des Rundbaues selbst sind äusserst roh und einfach, und dürften, mit den historischen Verhältnissen übereinstimmend, auf die Zeit des elften Jahrhunderts, wenn nicht auf eine noch frühere, zurückdeuten. Eine an der Westseite vorhandene Vorhalle (die noch ganz vorhanden ist) zeigt aber bereits eine mehr entwickelte Ausbildung des sogenannten byzantinischen oder romanischen Baustyles, und Herr v. Lassaulx setzt demnach, anderweitigen sicheren Analogieen folgend, das Alter des gesammten Baues in die Zeit um 1140. Doch dürfte vorerst noch in Frage zu stellen sein, ob jene Vorhalle nicht etwa jünger als der Rundbau und diesem in der genannten Zeit angefügt sein möchte, was in Rücksicht auf die Detailformen wahrscheinlich, indess wohl nur durch Untersuchung an Ort und Stelle zu entscheiden ist. — Der zweite Theil der Kirche von Lonnig ist ein Chorbau, der sich ostwärts von dem ehemaligen Rundbau erhebt. Er ist nicht bis an den letzteren herangeführt worden und scheint auch nicht zu einer Vereinigung mit diesem, vielmehr zu der Ausführung eines ganz neuen, grösseren Kirchengebäudes bestimmt gewesen zu sein. Der Styl des Chores entspricht ganz derjenigen reicheren und bunteren Gestaltung der romanischen Bauweise, die sich an den rheinischen Kirchen aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts so häufig findet, namentlich dem Chore der Pfarrkirche zu Andernach. Dieser Chorbau hatte in den letzten Jahrhunderten als Kirche gedient, war indess für die heutigen Bedürfnisse zu eng geworden; er ist neuerlich, durch Hrn. v. Lassaulx, erweitert, diese Hinzufügung jedoch dem Style der alten Theile wohl entsprechend ausgeführt worden, sowie auch die nöthige Restauration der letzteren in demselben Sinne ins Werk gerichtet ist. Herr v. Lassaulx schliesst seine Bemerkungen mit den hierauf bezüglichen Worten: „Dass der Unterzeichnete übrigens sehr gerne einige Zeit und Reisen geopfert, um ein gutes Werk zu fördern und köstlichen Resten alter Kunst ein so vielfach gefährdetes Dasein länger zu fristen, wird wenigstens jeder wahre Freund dieser Kunst ganz begreiflich finden."

Ueber das Werk des Grafen August de Bastard zur Geschichte der Miniaturmalerei des Mittelalters.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 20.)

Der Graf August de Bastard war kürzlich in Berlin und gewährte den Freunden der Kunstgeschichte eine Ansicht der bis jetzt vollendeten Blätter seines prachtvollen und schon mehrfach erwähnten Werkes, welches den Titel führt: „Peintures et Ornements des Manuscrits classés dans l'ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IVe siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVIe." Vielleicht ist es für die Leser dieser Blätter nicht uninteressant, einige nähere Angaben über

die Absichten des Herausgebers und über die grossartige Ausführung derselben zu erhalten.

Das von dem Grafen de Bastard unternommene Werk eröffnet, wie es mir scheint, für die Geschichte der Kunst eine ganz neue Behandlungsweise; es giebt ihr eine Grundlage, durch welche allein dieses Fach der Wissenschaft in seiner höchsten und wahrsten Bedeutung, — in seinem so unendlich wichtigen Verhältnisse zur Entwickelungsgeschichte des menschlichen Geistes, dem letzten Ziele aller historischen Wissenschaft, — hergestellt werden kann. Zwar behandelt das genannte Werk, wie oben angedeutet, nur einen einzelnen Abschnitt der Kunstgeschichte, den des Mittelalters; doch ist gerade dieser Theil, was unsere bisherigen Kenntnisse anbetrifft, so schwierig, so dunkel, so räthselhaft — auf der andern Seite aber, rücksichtlich der mannigfach durch einander spielenden Volksthümlichkeiten, rücksichtlich der verschiedenartigen Weise, wie neue Culturverhältnisse sich aus denen einer untergegangenen Welt entfalten, von so eigenthümlicher Bedeutsamkeit, dass gerade durch seine Aufklärung der Culturgeschichte ein höchst wesentlicher Dienst geleistet wird.

Die Idee des Werkes an sich scheint freilich sehr einfach: es besteht zunächst eben nur aus einer Reihe bildlicher Darstellungen, welche die Kunstwerke verschiedener Völker und Zeiten der genannten Epoche getreu vergegenwärtigen. Wenn eine solche Weise der Sammlung und Vergegenwärtigung schon im Allgemeinen mannigfaches Interesse darbietet, so wird sie jedoch ihre höhere wissenschaftliche Bedeutung erst durch wissenschaftlich begründete Anordnung und Auswahl erhalten können. Eine Auffassung dieser Art tritt aber, nach den zahlreichen Proben zu urtheilen, durchweg an dem Werke des Grafen de Bastard hervor. Nicht nur sind die einzelnen Darstellungen überall den wichtigsten Denkmälern entnommen; nicht nur spricht sich an ihnen bestimmt das Allgemeine des historischen Entwickelungsganges aus; auch die feinsten volksthümlichen Unterschiede treten in ihnen, der gewählten Anordnung gemäss, dem Auge des Beschauers entgegen, und gerade diesen Punkt mit grosser Schärfe und Bestimmtheit verfolgt und klar gemacht zu haben, ist, wie es mir scheint, eines der vorzüglichsten und eigensten Verdienste des Herausgebers. Wir sehen in diesen Blättern, wie in einem Spiegel, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Völker, welche die neue Geschichte Europas gegründet haben, vor uns; die Weise, wie sie die Erscheinungen des Lebens aufgefasst und sich zu eigen gemacht haben, die besondere Richtung ihres Gefühles und ihrer Gedanken, tritt uns hier lebendig und körperlich entgegen. Neben dem bedeutsamen Verharren der byzantinischen Kunst an entschieden antiker Darstellungsweise (vornehmlich bis zum dreizehnten Jahrhundert), machen sich die Eigenthümlichkeiten der angelsächsischen, der französischen, der deutschen, der italienischen Kunst u. s. w. auf's Entschiedenste bemerklich.

Dass der Herausgeber für diesen Zweck nur Handschriftbilder ausgewählt hat, ist ihm nicht als eine einseitige, willkürliche Beschränkung anzurechnen. Fast im ganzen Laufe des Mittelalters ist, so viel wir irgend aus den vorhandenen Monumenten urtheilen können, die bildliche Darstellung auf dem Pergamentblatte, auf der Tafel, an der Kirchenwand dieselbe, und erst in der späteren Zeit des Mittelalters, wo das Individuum freier aus den Banden des allgemeinen Volkscharakters heraustritt, beginnen auch dem Geiste nach die verschiedenen Weisen künstlerischer Darstellung sich

zu unterscheiden. Für diese letztere Zeit indess liegt überhaupt ein so reiches und mannigfaltiges Material vor uns, dass wir hier, wie es scheint, zu näherer Kenntniss kaum eines so unendlich mühsamen Unternehmens, wie das in Rede stehende, bedürfen. Zugleich aber sind die Miniaturen für alle früheren Zeiten des Mittelalters bedeutend wichtiger, als die Tafel- und Wandgemälde. Nicht nur sind die Darstellungen, die sich in ihnen vorfinden, ungleich mannigfaltiger; nicht nur sind ihrer, wenn auch an vielen einzelnen Orten zerstreut, ungleich mehrere erhalten; auch an sich sind die bildlichen Darstellungen der Manuscripte durchweg, bis auf die seltensten Ausnahmen, rein und unverfälscht und ohne diejenigen späteren Ausbesserungen, die den ursprünglichen Charakter bei jenen grösseren Werken nur zu häufig verändert haben, auf unsere Zeit gekommen. So ist auch das verschiedene Alter der Miniaturen und das Lokal, dem dieselben angehören, theils durch die in ihnen häufig vorhandenen geschichtlichen Urkunden, theils durch mannigfache Nebenumstände mehr oder minder genau zu bestimmen, während dies bekanntlich bei den grösseren Werken in der Regel seine besonderen Schwierigkeiten hat. Aus diesen Punkten und vornehmlich aus den beiden letzten, geht es hervor, dass das Studium der Handschriftbilder für die genannte Kunstepoche mit grosser Entschiedenheit als das wichtigste bezeichnet werden muss, und dass in demselben zugleich, was das Wesentliche des Entwickelungsganges der Kunst anbetrifft, das Studium der andern bezüglichen Werke mit eingeschlossen ist.

Eine Vergegenwärtigung solcher Bildwerke (nach den ebengenannten Principien geordnet) durch einfache Umrissdarstellungen wird der kunsthistorischen Forschung unbedenklich schon ein wichtiges Hülfsmittel darbieten; auch besitzen wir, wie bekannt, bereits mancherlei (obgleich höchst selten erst genügende) Werke dieser Art, sowie einige wenige Werke, in denen man zugleich auf eine Andeutung der bei den Originalen angewandten Färbung Bedacht genommen hat. Gleichwohl sind alle diese Werke, für den höheren Gesichtspunkt nur als unvollkommene Hülfsmittel zu betrachten, und auch wenn man die Kunst des farbigen Steindruckes dafür anwenden wollte, würde man immer nicht zu den erwünschten Resultaten gelangen. Denn keines der bisher angewandten Mittel ist geeignet, die jedesmalige besondere Eigenthümlichkeit, die scheinbar kleinen und doch oft so wichtigen Unterschiede der Färbung, der Modellirung, der Linienführung in den Originalen wiederzugeben. Nur wo dies vollständig der Fall ist, wo die Nachbildungen als wirkliche Facsimiles der Originale erscheinen, wo ihre Zusammenstellung uns gewissermaassen eine unmittelbare Uebersicht der Originalwerke gewährt, werden wir den Gang der Entwickelung der Kunst mit seinen lokalen Unterschieden vollständig beobachten und aus solcher Beobachtung alle nöthigen wissenschaftlichen Schlussfolgerungen ziehen können. Eine Zusammenstellung dieser Art zu liefern, war die Absicht des Herausgebers; die zahlreichen Proben, die er vorgelegt hat, geben ihm das Zeugniss, dass er seine Absicht in einer bewunderungswürdigen, bisher noch nie gesehenen Vollkommenheit erreicht hat.

Das reiche Material, welches sich dem Herausgeber zunächst in seiner Heimat darbot, ist mit umfassender Auswahl benutzt; aber keineswegs allein die, zwar schon so unendlich reiche Pariser Bibliothek, sondern auch die Bibliotheken der französischen Provinzen, in denen zum Theil die seltensten und kaum weiter gekannten Schätze vorhanden sind. Die Reise, die er gegenwärtig in Deutschland und Russland macht, wird dieser

Auswahl ein noch ausgedehnteres Feld darbieten. Was die Ausführung betrifft, so sind die Blätter vorerst lithographirt; wo in den Originalen eine Federzeichnung zu Grunde liegt, besteht die Lithographie aus ähnlich scharfen Strichen, sonst sind es zumeist nur schwach angedeutete Umrisse, ähnlich einer Bleistiftzeichnung. Darüber nun ist mit freier Hand die Malerei ausgeführt, welche durchaus, sowohl der Farbenwahl als der gesammten Behandlung nach, in den verschiedenen Arten der Vergoldung und in allem sonstigen Schmuck, die Eigenthümlichkeit der Originale wiederholt. Wer sich ernstlicher mit den Miniaturen des Mittelalters beschäftigt hat, wird hier mit vollster Ueberzeugung die genauesten Facsimiles derselben erkennen müssen. Ueberall gewähren sie den vollkommensten Eindruck der Originale; die alten Künstler, welche die letzteren gefertigt haben, scheinen in ihnen auf's Neue lebendig zu sein. Welche Mühen, welche Versuche diesen Meisterarbeiten vorangegangen, wie die Künstler zur Anfertigung solcher Copien auf ganz eigene Weise herangebildet sein müssen, welche Sorgfalt bei der Herstellung jedes einzelnen Blattes, bei der Behandlung der so häufig wechselnden und oft sehr kostbaren Materialien nöthig ist, dies ergiebt sich dem Beschauer auf den ersten Blick. Nur die Gründung eines ganz eigenthümlichen Institutes konnte ein solches Werk möglich machen. Dass bei solcher Anlage der Preis des Werkes über alle hergebrachten Verhältnisse hinausgehen muss, dass nur sehr reiche Privatpersonen (wie es deren vorzugsweise fast nur in England giebt), nur reich dotirte öffentliche Institute dasselbe werden erwerben können, versteht sich von selbst. Zur Förderung des Werkes ist von Seiten der königlich französischen Regierung mit hochsinniger Liberalität eine Summe angewiesen worden, welche mit der Bedeutsamkeit des Werkes in Verhältniss steht. Es erscheint in einzelnen Lieferungen, von denen 11 bereits vollendet sind.

Das nächste und allgemeinste Interesse, welches das in Rede stehende Werk darbietet, ist das der künstlerischen Entwickelung des Mittelalters. Damit aber verbinden sich noch viele andere, und auch auf diese ist bei der Auswahl des Einzelnen durchweg Bedacht genommen. Für die ganze Typik des Mittelalters, für die religiöse Anschauungsweise, für die kirchliche Symbolik, für die Darstellung von Costümen, Sitten und Gebräuchen, für die Paläographie u. dgl. m. bieten sich hier nicht minder die reichhaltigsten und wünschenswerthesten Aufschlüsse, die durch die Vollkommenheit der Darstellungen wiederum um so vollkommener sein müssen. Mit Einem Wort, das Werk des Grafen de Bastard — weit entfernt, müssigem Dilettantismus eine leere Unterhaltung zu bieten — erfüllt seinen Zweck in jedem Betracht. Es gewährt den Eindruck einer Gemäldegallerie, die mit strengster wissenschaftlicher Kritik angeordnet ist und in der sich keine Lücke findet.

Aus den Blättern, welche der Graf de Bastard vorlegte, geht unmittelbar, wie im Vorigen angedeutet ist, die wissenschaftliche Bedeutung seines Werkes hervor; es lässt sich somit schon von selbst erwarten, dass auch der erläuternde Text, den er mit demselben verbinden wird, solcher Bedeutung entsprechen werde. Ich freue mich, hinzufügen zu können, dass nach Allem, was mir der Graf de Bastard mündlich über die Einrichtung dieses Textes, über die Art und Weise der dazu aufgewandten, sehr ausgedehnten Studien, über die von ihm und seinen Mitarbeitern befolgte Richtung mitgetheilt hat, ebenso das Gediegenste und Gründlichste zu erwarten sein dürfte. Denn neben der vollkommenen Beschreibung und Er-

klärung der einzelnen Blätter werden zugleich specielle wissenschaftliche Untersuchungen mitgetheilt werden, und zwar: über die besondere, bei jedem Einzelnen angewandte Technik; über die Einflüsse classisch antiker Darstellungsweise auf die Typen des christlichen Mittelalters; über den wichtigen und bisher noch keineswegs genügend aufgeklärten Punkt der so ausgedehnten selbständig christlichen Symbolik, über das Aeussere der Bildung in Costümen u. dgl. m. Ueberall, wo es nöthig ist, soll auch hier der Gang der Untersuchung durch in den Text eingedruckte einfache Abbildungen anschaulich gemacht werden. Wie mich der Graf de Bastard versichert, so haben sich für diesen Zweck — gleichwie er für die künstlerische Darstellung ein eigenes Institut gegründet hat — mehrere namhafte Gelehrte mit ihm verbunden; der erläuternde Text dürfte somit schon an sich zu einem umfassenden Compendium der Kunstalterthümer des Mittelalters werden.

Études sur l'Allemagne, renfermant une histoire de la peinture allemande. Par Alfred Michiels. Paris, 1840. II. Vol.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 37.)

Der Gang der Weltgeschichte hat Frankreich, das sich weiland in Sachen des Geistes und Geschmackes mit einer grossen Mauer, höher und breiter als die chinesische, umgürtet hatte, seit etlichen Jahren veranlasst, über diese Mauer hinauszuschauen und die Existenz dessen, was draussen lag, zu begreifen. Mit solcher Erkenntniss hat sich sehr bald die Einseitigkeit und Unzulänglichkeit der früheren Anschauungsweise ans Licht gestellt; man musste fortan bemüht sein, diese Mängel durch eifriges Studium des Fremden auszugleichen. So begierig man vor Zeiten in Deutschland die französischen Classiker las, so begierig liest man jetzt in Frankreich die deutschen; so häufig man damals den Rhein und die Vogesen oder Ardennen von Osten nach Westen überschritt, ebenso leicht hat man jetzt die Wege kennen gelernt, die von Westen nach Osten herüberführen. Manch ein geistreiches und manch ein oberflächliches Buch ist seit den letzten Jahren in französischer Sprache erschienen, das unsre Nachbarn jenseit der genannten Grenzscheide von unserm Sinnen und Treiben Kunde giebt. Das in der Ueberschrift genannte Werk hat denselben Zweck.

Das Werk ist aus verschiedenartigen Aufsätzen zusammengestellt. Ein grosser Theil derselben bezieht sich auf deutsche Literatur und auf deutsche Schriftsteller. Diese zu beurtheilen ist hier nicht der Ort, und mag ein solches Geschäft andern Blättern überlassen bleiben. Hier soll nur über diejenigen Aufsätze Bericht erstattet werden, welche sich auf deutsche Kunst beziehen, und die insofern wenigstens ein eigenthümliches Interesse erwecken, als sie, so viel dem Referenten bekannt, die ersten sind, die französischer Seits näher auf diesen Gegenstand eingehen. Sie bestehen aus verschiedenen kleineren, im ersten Theile enthaltenen Aufsätzen, welche von der Architektur des deutschen Mittelalters handeln, und aus einer

grossen Arbeit, welche die Hälfte des zweiten Theiles ausfüllt und die im Titel genannte Geschichte der deutschen Malerei enthält.

Der Styl des Verfassers ist nicht ohne eigenthümlichen Reiz. Er hat eine wirksam poetische Darstellungsweise und versteht es, die Gegenstände, die er vorführt — wenn auch dämmernd in dem Hauche einer elegischen oder sentimentalen Stimmung — doch anziehend und lebenvoll zu vergegenwärtigen. Seine Schilderungen des Münsters von Freiburg, des einen Seitenportales am Strassburger Münster, des Thales und der Abtei von Laach u. s. w. gewähren eine unterhaltende Lectüre. Mit dem ästhetischen Standpunkte indess, den der Verfasser da, wo er Eigenes giebt, einnimmt, können wir uns nicht füglich einverstanden erklären; es ist der einer einseitigen Ueberschätzung des Mittelalters, den wir Deutsche zwar auch kennen gelernt, als wir zuerst die Entdeckung gemacht hatten, dass das Mittelalter keineswegs eine Zeit der Barbarei gewesen sei. Die Franzosen sind uns in diesen romantischen Interessen etwas spät nachgefolgt: wir wollen hoffen, dass auch bei ihnen sich die Anschauung der vergangenen Kunstepochen läutern werde. Die vollendete Schönheit der gothischen Architektur zu würdigen, bedarf es keiner missgünstigen Seitenblicke auf die griechische Architektur, deren nicht minder vollendete Schönheit nur einem befangenen Auge unverständlich sein kann.

Mit einer gewissen Entschiedenheit spricht sich der Verfasser über den historischen Entwickelungsgang der gothischen Architektur aus. Er sucht die Meinung der deutschen Alterthumsforscher, dass dieser Styl der Baukunst Deutschland eigenthümlich angehöre und somit ausschliesslich als „deutsch" zu bezeichnen sei, zu widerlegen, und reclamirt im Gegentheil die Ehre der Erfindung und Ausbildung dieses Styles für Frankreich. Schwerlich dürfte heutiges Tages — sofern es sich überhaupt um kritisches Urtheil handelt — noch Jemand in Deutschland zu finden sein, der jenem übelverstandenen Patriotismus noch weiter nachhinge; im Gegentheil haben diejenigen, die sich weiterer Forschung in diesem Gebiete unterzogen, die grosse und unzweifelhafte Bedeutung, die Frankreich für den Entwickelungsgang der gothischen Architektur hat, auch bei uns anerkannt. Ja, es fehlt neuerlich selbst nicht an deutschen Forschern, die ganz auf der Seite unsres französischen Autors stehen und den wahren Ursprung und die wahre Blüthe der gothischen Baukunst nur in Frankreich finden. Es mag somit nicht ganz unpassend sein, auf die Ansichten des Verfassers über diesen Gegenstand und auf letzteren selbst etwas näher einzugehen. Ich binde mich hiebei indess nicht an die Reihenfolge der Gründe, die der Verfasser vorbringt; ich ziehe es vor, diejenigen, die mir als die schwächeren erscheinen, voranzustellen.

Das Argument, mit dem der Verfasser, am Schlusse seiner Untersuchungen, alle Widersprüche zu beseitigen sucht, ist philosophischer Art: „ich will es versuchen, unsre Nachbarn mit ihren eigenen Waffen zu schlagen", so sagt er. In der Kunst seien zwei verschiedene Tendenzen thätig, die Idee (*la soif de l'infini*) und die Phantasie; jene sei im Norden, diese im Süden zu Hause; jene strebe ins Formlose hinaus, diese arbeite auf die materielle Form hin; Frankreich habe aber die glückliche mittlere geographische Lage, so dass hier aus der Vereinigung beider Tendenzen die schönsten Resultate für die Kunst hervorgehen müssten. Ich will diese geographische Prädestinationslehre dahin gestellt lassen; nur die Lage derjenigen französischen Monumente, an denen sich ein eigenthümlicher go-

thischer Styl entwickelt, will ich hier berühren. Es ist nur ein kleiner Theil im Nordosten Frankreichs, den diese Monumente einnehmen; nur in Isle de France, Champagne und den Grenzdistricten der benachbarten Provinzen finden sie sich. (Der Verfasser selbst weist, zu einem andern Zwecke, in einer grossen Note am Schlusse des Bandes dasselbe Verhältniss nach.) Das bedeutendste Monument im Norden von Frankreich, die Kathedrale von Amiens, liegt freilich schon eben so südlich wie Darmstadt; der südlichste Vorposten aber, Notre-Dame von Dijon, liegt auch nicht südlicher als Innspruck. Dieser Beweisführung zufolge würde somit wenigstens Süddeutschland für die Entwickelung der gothischen Architektur ebenso prädisponirt erscheinen als Frankreich.

Dann spricht der Verfasser von der geringen Anzahl an bedeutenderen gothischen Monumenten in Deutschland; statt deren finde man Kathedralen im sogenannten byzantinischen Style durchaus vorherrschend. Er hat dabei aber nur das Rheinthal im Sinne; was weiter östlich liegt, berührt er kaum. Das giebt für die Sorgfalt seines Studiums freilich kein günstiges Vorurtheil. Im Rheinthal macht er auch nur vier gothische Kirchen, die Dome von Strassburg, Freiburg, Köln und die Kirche von Altenberg namhaft (Oppenheim u. A. scheint er gar nicht zu kennen). Auch lässt er von jenen vieren nur zwei als eigentlich deutsche Gebäude gelten, da Freiburg und Strassburg der Grenze des französischen Lebens zu nahe lägen, als dass sie für Deutschland selbständige Bedeutung haben könnten. Das ist freilich eine wohlfeile Argumentation. Im Gegentheil scheint es mir, dass wir Deutsche nicht nur auf jene ausgeschlossenen Gebäude, sondern auch noch auf einige andre, auf die Frankreich gegenwärtig stolz ist, ein sehr wohlbegründetes Anrecht haben. Nicht blos das Elsass ist ein rein deutsches Land, auch Lothringen ist seit nicht gar langer Zeit erst französirt worden; die schöne Kathedrale von Metz ist nicht im Style der französischgothischen, sondern der deutschgothischen Architektur erbaut.

Ein weiterer Beweis für die geringe Blüthe der gothischen Architektur in Deutschland ist dem Verfasser die verhältnissmässig geringere Anwendung der Sculptur und der Glasmalerei. „Die deutschen Architekten“, sagt er, „würden nicht gewusst haben, was sie mit den dreitausend Statuen von Rheims hätten anfangen sollen.“ Es liegt allerdings etwas Wahres in diesen Worten; aber ich meine, es gereicht nur zum Ruhme jener deutschen Architekten, dass sie die Façaden ihrer Dome nicht in einer gleich maasslosen Verschwendung mit Sculpturen überdeckt haben. Was der Verfasser über deutsche Glasmalereien beibringt, verräth nur eine starke Ignoranz und bedarf keiner Widerlegung.

Derjenige Beweis für die Ansichten des Verfassers, der wirklich einiges Gewicht hat, ist der, dass man die primitive Entwickelung der gothischen Architektur in Frankreich augenscheinlich verfolgen könne, während dies in Deutschland auf keine Weise der Fall sei. Dies ist auch der Punkt, der bei den neueren deutschen Forschern Anklang gefunden hat. „Der Bogen“, so sagt der Verfasser über die ersten Typen des gothischen Elementes in Frankreich, „entfernt sich leis vom Halbkreise, zieht seine Seiten zusammen und verlängert sie gegen den Himmel hin. Zu Anfang hat man grosse Mühe, zu unterscheiden, ob es Spitzbogen oder Halbkreis ist. Gleichzeitig erheben sich Thürme zu den Seiten der Façade; drei Pforten öffnen sich an ihrem Fusse; die Giebelseiten des Querschiffes entfalten sich zu prächtigen Portalen, die Seitenwände der Eingänge um-

kränzen sich mit Figuren, die dreifache Eintheilung der Geschosse wird zur festbestehenden Regel u. s. w.; mit einem Wort, wenn man den letzten Stein von Saint-Georges zu Bocherville behauen hat, so ist der gothische Plan vollendet." — In der That scheint die Anordnung der gothischen Façade in Frankreich ihren Ursprung zu haben; schon in den ältesten byzantinischen Kirchen der Normandie (denen von Caen) dürfte man ihr Vorbild erkennen; in der That scheint sich dort eine der zierlicheren Eigenthümlichkeiten des gothischen Kathedralstyles, der Kranz der Kapellen, der den Chor umgiebt, zuerst und am Consequentesten auszubilden; in der That scheinen die ältesten gothischen Kirchen in Frankreich älter zu sein, als die ältesten in Deutschland.

Doch sind auch noch einige andre Verhältnisse ins Auge zu fassen. Jene ganz allmähligen Uebergänge aus dem Rundbogen in den Spitzbogen sind in Deutschland ebenso nachzuweisen, wie dies u. A. Wetter für die verschiedenen Bautheile des Domes von Mainz auf sehr schöne Weise ausgeführt hat. Dass der sogenannte Uebergangsstyl in Deutschland nicht vorhanden sei, ist eine reine Chimäre. Nicht blos zeigt er sich, neben den mannigfachsten Ausartungen des byzantinischen, an den Bauten des Niederrheins auf eine unverkennbare Weise; er hat sogar in Deutschland eine ganz eigenthümliche Gattung von Gebäuden hervorgebracht, wie sie, meines Wissens, in andern Ländern gar nicht oder nur als vereinzelte Ausnahmen vorkommen. Ich meine jene Kirchen, bei denen alle Gewölblinien des Inneren in Spitzbögen geführt sind, während im Detail allerdings noch byzantinischer Formensinn vorherrscht und während das gesammte Aeussere, namentlich die Fenster und Thüren, noch byzantinischen Charakter trägt. Ich rechne dahin das Schiff des Naumburger Domes, die Stiftskirche von Frizlar, den Dom von Bamberg, die Pfarrkirche zu Neustadt an der Wien, u. a. m. (Man muss diese Gebäude freilich nicht, wie es hier und dort wohl geschieht, unkritischer Weise in das elfte oder zehnte Jahrhundert setzen.) Bei andern, wie z. B. bei der Stiftskirche zu Limburg an der Lahn, sind dann auch schon die äusseren Oeffnungen im Spitzbogen gebildet. Es lässt sich eine ganze Stufenleiter von Gebäuden namhaft machen, die allmählig zu den Formen der reinen gothischen Architektur hinüberleiten.

Gleichwohl ist in diesem Entwickelungsgange Ein Element zu berücksichtigen, welches mir bei Weitem das Wichtigste zu sein scheint und bei dem besonders ich einen, wenn auch mittelbaren und bedingten Einfluss von Seiten Frankreichs annehmen möchte. Dies ist der Punkt, wo der feinere Organismus des Inneren, das System der Bildung der architektonischen Glieder jenes byzantinischen Princips, das bestimmende Gesetz der Horizontallinie verlässt und die umgekehrte Richtung in das Vertikale, die eben den Gliedern einen so verschiedenen Charakter gewährt, annimmt. Diese Umwandlung scheint mir wesentlich an denjenigen Zeitpunkt geknüpft, wo die byzantinische Grundform des Pfeilers (im Inneren der Kirche, zwischen den Schiffen) verschwindet und statt deren die aufstrebende, lebendigere Grundform der Säule erscheint. In schwerer und fast uranfänglicher Weise, als kurze gedrückte Säule ohne Gliederung, sehen wir diese Form in den ältesten gothischen Kirchen Frankreichs, z. B. in Notre-Dame zu Paris; später wird die Säule höher und es lehnen sich Halbsäulchen als Träger der Gewölbgurte an dieselbe an, in einer Weisi edoch, dass jene — an sich auch noch rohe — Grundform hier charake-

teristisch vorherrschend bleibt. Dies wäre somit ein sehr eigenthümliches Element der französischen Architektur, und da dasselbe dort unstreitig früher erscheint als die verwandten Motive in Deutschland, so dürfte man bei der Betrachtung der letzteren auch auf jenes zurückkehren müssen.

Dabei aber ist es sehr auffallend, dass jene Säulenform in Frankreich ohne alle Vorbereitung, ohne dass hierin wenigstens eine Ahnung jener gerühmten Uebergangsmotive sichtbar würde, an die Stelle des byzantinischen (in späterer Zeit reich gegliederten) Pfeilers tritt. Die Vermuthung oder vielmehr der folgerichtige Schluss liegt sehr nahe, dass dieser plötzliche Wechsel durch äusserliche Umstände, — durch fremden Einfluss veranlasst sei. Blicken wir umher, ein architektonisches System aufzufinden, welches dieser französischen Neuerung als Grundlage gedient haben dürfte, so sehen wir ein solches ziemlich deutlich in den sicilianisch-normannischen Bauten des zwölften Jahrhunderts (über die wir jüngst durch mehrere Werke unterrichtet sind) vor uns. Dort sind es Basiliken, der Hauptform nach altchristlich und zunächst nur in kleinen Einzelheiten durch neugriechischen und saracenischen Einfluss modificirt. Ganz eigenthümlich aber ist ihnen, — wohl auch durch saracenischen Einfluss hervorgebracht, — der Spitzbogen über den Säulen, dem sich dann spitzbogige Fenster und Portale anschliessen. Auf welchem Wege dies eigenthümliche Element der Architektur (Säulen und Spitzbogen) nach Frankreich hinübergetragen sein dürfte, um dort, in Vereinigung mit den nationalen Principien, ein neues System der Architektur hervorzubringen, wüsste ich für jetzt zwar nicht mit genügender Bestimmtheit nachzuweisen. Vielleicht aber hat Frankreich dieses Element gar nicht einmal aus erster Hand aus Sicilien; vielleicht ist es zuerst nach den Niederlanden hinübergetragen, wo dasselbe das ganze spätere Mittelalter hindurch mit ungleich grösserer Einseitigkeit und ganz ohne Verbindung mit den Principien des Gewölbebaues erscheint. Leider kenne ich zu wenig das Detail der niederländischen Bauten, um diesen Punkt gegenwärtig vollständig erörtern zu können.

Ich habe schon vorhin bemerkt, dass die Grundform der Säule in den französischen Kathedralen sich auch in der Folgezeit auf eine auffällige Weise bemerklich macht. So ist es in der That: die an sie angelehnten Halbsäulchen treten mit ihr in keinen organischen Zusammenhang; selbst zwischen den Gewölbgurten und der Säule und ihren Halbsäulchen erscheint der Zusammenhang (die Entwickelung der einen Form aus der andern) schwer, sogar den Bögen fehlt es an einer vollendet bewegten Bildung des Profiles. Alles dies bleibt, wie leicht und kühn auch die übrigen baulichen Verhältnisse in späterer Zeit werden, in der Architektur des nördlichen Frankreichs stereotyp; eine weitere innere Entwickelung findet hier nicht statt. Nur einige wenige Gebäude, wie z. B. St. Ouen zu Rouen, sind davon auszunehmen; aber die neuen, weichen Gliederformationen, die bei diesen erscheinen, sind nicht aus einer stetigen Formbildung des nationalen Elementes hervorgegangen, vielmehr, wie es scheint, durch fremden Einfluss (möglicher Weise durch den Einfluss unserer spätgothischen Bauten) hervorgebracht. — Wie anders aber gestaltet sich das Verhältniss in Deutschland! Mögen wir auch die Grundform der Säule für das Innere der gothischen Kirchen aus Frankreich erhalten haben, schon in ihrer ersten Anwendung (wie z. B. in der Elisabethkirche zu Marburg) tritt sie uns in einer mehr organischen Verbindung mit den an sie gelehnten Halbsäulchen entgegen; von der so lebenvollen, so klar bewegten, so völlig

harmonischen Durchbildung aber, in welcher dies Princip wenige Jahre später im Kölner Dome, in der Katharinenkirche von Oppenheim und in vielen andern Gebäuden erscheint, findet sich in Frankreich keine Spur.

Was die Bildung der gothischen Façade anbetrifft, so ist schon oben bemerkt, dass diese ohne Zweifel Frankreich zunächst ganz eigenthümlich ist; auch hat sie sich dort im weiteren Verlauf zu einer besonderen und grossartigen Pracht gestaltet. Deutschland wird auch dies Motiv von Frankreich erhalten haben; aber eben so sehr, wie das Princip des Inneren, hat es auch dies künstlerische Element zu einer ganz neuen, ungleich mehr organischen und zugleich bedeutsameren Erscheinung umgestaltet. Indem es die lästigen Arkadenreihen der französischen Façade abwarf, schaffte es der freien Entwickelung, der selbständigen Gliederung der Strebepfeiler Raum und gelangte es dahin, jene Wirkung eines stetigen Emporsteigens bis in die äusserste Spitze zu erreichen, welche der Triumph der gothischen Thurmarchitektur ist.

Noch ist ein Wort von jenen Kapellenreihen zu sagen, welche bei der Mehrzahl der französisch-gothischen Kathedralen den Chor umgeben. Sie sind in Frankreich vorzugsweise zu Hause, sie scheinen auch dort am frühesten vorzukommen. Gleichwohl muss ich bemerken, dass wir auch bei uns in vielen spätbyzantinischen Gebäuden ein Vorbild dazu, in jenen kleinen Nischen des Chores oder des Chorumganges, finden, und dass sie, ganz ausgebildet, auch bei uns schon an einem gothischen Gebäude frühester Zeit (am Chore des Magdeburger Domes aus den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts) erscheinen. Nicht minder sind sie an einzelnen Gebäuden des vollendet gothischen Styles, wie z. B. am Kölner Dome, angewandt. Dass sie im Allgemeinen seltner vorkommen, als in Frankreich, möchte ich indess nicht als einen sonderlich drückenden Mangel betrachten. Im Gegentheil scheint es mir, als ob die reiche Vollendung, welche der Grundriss des gothischen Gebäudes durch sie erhält, mehr nur auf dem Papier als in den ausgeführten Bauwerken sichtbar werde; für den Totaleindruck des Inneren wenigstens scheinen sie mir nur von untergeordneter Bedeutung.

Fassen wir nach alledem das Resultat kurz zusammen, so wird man sagen müssen, dass Frankreich allerdings in der Entwickelung der gothischen Architektur ein sehr wichtiges Mittelglied ausmacht, dass es ohne Zweifel Einfluss auf Deutschland ausgeübt hat, dass dieser Einfluss aber keineswegs ein ausschliesslicher gewesen ist und dass im Gegentheil die Blüthe der gothischen Architektur Deutschland angehört. Auch wenn wir nach England, der dritten unter den drei Grossmächten der gothischen Architektur, hinüberblicken, bleibt das Resultat ungeschwächt. Auf letzteres jedoch näher einzugehen, ist hier nicht der Ort; doch wird sich für den Unterzeichneten anderweitig Gelegenheit finden, auf dies ganze Thema ausführlicher zurückzukommen. Schon das Vorstehende ist minder des französischen Autors, als derjenigen Deutschen wegen, die seine Meinung theilen, niedergeschrieben.

Das Urtheil über die Geschichte der deutschen Malerei, welche der Verfasser im zweiten Theil seines Werkes mittheilt, wird sich, obgleich sie an Umfang ungleich bedeutender ist, einfacher fassen lassen. Zuvor scheint es indess nöthig, das Vorwort, mit welchem der Verfasser diesen Abschnitt einleitet, hierher zu setzen. „Die Geschichte der Malerei in Deutschland (so heisst es dort), welche wir dem Urtheil des Publikums

vorlegen, ist die einzige, die in unserer Sprache existirt. Was auch ihre Fehler sein mögen, so hat sie doch den Vortheil, dass ihr keine Nebenbuhlerin den Rang streitig macht. Die bei uns erschienenen Bücher enthalten nur sehr wenig Angaben über die deutsche Kunst. Mit Ausnahme weniger Zeilen bei Felibien und d'Argenville, einiger von Descamps verfasster Biographien und einiger Artikel in den Revuen, besitzen wir nichts über diesen Punkt; wenn wir Dürer genannt haben, sind wir mit unserer Wissenschaft zu Ende. Die alten Maler von Köln, von Sachsen, von Bayern schliefen in tiefer Vergessenheit, wenn wir ihre einzigen Bewunderer wären. Was wissen wir von den Figuren, welche die Handschriften des Mittelalters schmücken? was von den Eigenthümlichkeiten, die sie auszeichnen? was von den Punkten, in denen sie das Gepräge des deutschen Geistes erkennen lassen? was von den Absichten der Zeichner bei den schlichten, zierlichen und phantastischen Gebilden ihrer Hand? Weit entfernt davon, ahnen wir nicht einmal ihr Vorhandensein; der Wunsch, sie bekannt zu machen, hat uns die Feder in die Hand gegeben. Die Schüler Dürer's, Cranach's, Holbein's erfreuen sich bei uns keines sonderlichen Ruhmes; gleichwohl haben mehrere von ihnen die Kraft und die Geschicklichkeit der grossen Meister. Die Nacht, die sie umgiebt, wird fortan minder trübe sein. Auch über die neueren Schulen denken wir Einzelnes mitzutheilen. — Uebrigens hat uns diese Geschichte keine grosse Mühe gekostet. Es sind deutsche Schriftsteller, aus denen wir fast alle Thatsachen gezogen haben, und in den meisten Fällen haben wir wörtlich übersetzt. Dieser schätzbaren Grundlage haben wir persönliche Bemerkungen, Umstände, die unsern Führern unbekannt waren, zugefügt; wir haben im Uebrigen Sorge getragen, dem Ganzen eine zweckmässige Anordnung zu geben. Es ist unnütz, hinzuzufügen, dass Kugler, Fiorillo und Raczinsky die Autoren sind, deren Schriften wir zumeist in Contribution gesetzt haben."

Gewiss müssen wir uns über solche Absicht freuen; gewiss darf es uns nicht gleichgültig sein, ob die Werke unseres Vaterlandes im Nachbarlande geschätzt, ob die Forschungen, mit denen wir uns beschäftigt, auch dort bekannt gemacht und gewürdigt werden. Auch wenn demnach die vorliegende Arbeit für uns wenig Neues bringt, haben wir sie willkommen zu heissen, — vorausgesetzt, dass das, was sie bringt, in reiner Gestalt erscheine. Sehen wir somit etwas näher zu.

Das eben mitgetheilte Vorwort klingt ganz bescheiden; der Verfasser gesteht es selbst, dass er das Wichtigste aus deutschen Schriftstellern entlehnt. Doch dürfte man nach seinen Worten wenigstens in der Anordnung des Ganzen einen namhaften Antheil seiner Hand vermuthen. Im Texte selbst ist weiter keine Andeutung über die von ihm benutzten Quellen vorhanden. Die in vielen Aeusserungen hervortretende Persönlichkeit lässt aber voraussetzen, dass dies die des Verfassers sei, dass er somit keineswegs bloss als Uebersetzer thätig gewesen sei; auch findet sich (S. 341) eine Stelle, worin er alte Malereien in Sachsen anführt und ausdrücklich hinzufügt: „Fiorillo nennt uns dort eine grosse Anzahl gothischer Malereien, die wir nicht gesehen haben, die wir aber nach ihm beschreiben können;" die einfache Schlussfolgerung scheint also, dass er bei dem Uebrigen selbstthätig gearbeitet habe. Die Schlussfolgerung ist aber falsch. Die ganze Arbeit ist nichts als eine wörtliche Uebersetzung derjenigen Abschnitte meines „Handbuches der Geschichte der Malerei etc.", die von

deutscher Kunst handeln, mit einigen eingeschobenen Stellen aus Fiorillo und mit einigen eigenen Bemerkungen über deutsche Bilder in Colmar und Paris. Von Raczinsky findet sich, trotz der Erklärung des Vorwortes, keine Zeile in der ganzen Arbeit; eben so wenig irgend ein, einer andern Quelle entlehntes Wort. Das Verhältniss ist dies, dass von den 216 Seiten des in Rede stehenden Abschnittes circa 182½ mir angehören, circa 19 Fiorillo, circa 14½ dem Verfasser.

Wir haben es demnach im Wesentlichen nur mit einer wörtlichen Uebersetzung zu thun. Der Styl, die leichte geschmackvolle Redeweise des Verfassers ist schon oben gerühmt worden. Er weiss sich im Allgemeinen dem deutschen Charakter zu fügen, und es gewährt ein eigenthümliches Vergnügen, das Echo der eigenen Gedanken in den fremden Klängen zu vernehmen. Dass ein Franzose den deutschen Gedanken eines deutschen Schriftstellers über deutsche Kunst überall genau nachfolgen solle, wäre freilich zu viel verlangt; wir werden somit die französischen Ausdrücke, die er an die Stelle der deutschen setzt, nicht immer ganz scharf abzuwägen haben; doch wäre wohl, wie es mir scheint, bei einiger Sorgfalt mancherlei Schiefes im Ausdrucke zu vermeiden gewesen. Zuweilen tritt aber doch der französische Geist allzu auffallend hervor. Wenn ich z. B. von Dürer, in Bezug auf die Tagebücher seiner niederländischen Reise, sage: „Er zeigt sich hier als einen Mann, der sich langjähriger fleissiger Arbeit bewusst war und der nun denjenigen Vortheil davon zu ziehen suchte, den ein jeder redliche Mann wünschen muss;“ so übersetzt dies Herr Michiels: „*Elles (les notes) montrent un homme qui a conscience de son ardeur, de son courage au travail, et qui ne cherche qu'à employer dignement sa gloire.*“ Das hiesse freilich den ehrlichen Deutschen von damals zu einem der modernen, in der Welt umherreisenden französischen Virtuosen umstempeln! Dann ist auch eine grosse Menge wirklicher Uebersetzungsfehler vorhanden, die theils die Ideen des ursprünglichen Verfassers, besonders aber die thatsächlichen Angaben oft genug verdrehen. Wenn ich z. B. sage, dass die spätern Italiener es erspriesslich gefunden hätten, Dürer's Compositionen in's Italienische zu übersetzen, so macht Michiels daraus eine Uebersetzung seiner theoretischen Werke, von denen an jener Stelle gar keine Rede war. Wenn Fiorillo Dürer's Aeusseres, namentlich seine „schöne Bildung“ rühmt, so macht Michiels daraus eine „schöne Erziehung“, die wiederum sehr modern klingt. Aus der „eingelegten Lanze“, mit der (in Altdorfer's Alexanderschlacht) Alexander auf den Darius eindringt, macht Michiels eine Lanze, „geschmückt mit eingelegter Arbeit“; aus einer „Morgenlandschaft“ eine „morgenländische Landschaft.“ Die „dunkeln Umrisse“, die an den Formen eines alten Bildes vorherrschend sind, werden bei ihm zu „Umrissen, die sich kaum erkennen lassen.“ Wenn ich von den Blättern der Dürer'schen gestochenen Passion sage: „Auch unter diesen ist Vieles vom vorzüglichsten Werthe vorhanden,“ so übersetzt Michiels: „Von ihnen sind uns viele erhalten“ u. s. w. Wenn ich von Dürer's Ehrenpforte sage, die Architektur derselben sei durch „die bildlichen Darstellungen“ ungemein beschränkt worden, so lässt er sie durch „die Bedingnisse des Holzschnitts“ zerbrochen sein. Wenn ich bemerke, dass Altdorfer's Kupferstiche seinen Gemälden nicht „nachstehen“, so übersetzt er: „sie gleichen ihnen nicht“ u. s. w., u. s. w. Ich fürchte, die Geduld des Lesers zu ermüden, wollte ich noch weiter in dieser Aufzählung fortfahren.

Was die aus Fiorillo eingeschobenen Stücke anbetrifft, so hat der Uebersetzer hier und da ganz wohlgethan, durch sie seinen Landsleuten einige Notizen über die äusseren Verhältnisse der Künstler zu geben, in denen ich absichtlich sehr kurz war, da ich keine Geschichte der Maler, sondern eine Geschichte der Malerei schreiben wollte, und die erstere uns bereits aus hundert Büchern bekannt ist. Ein behagliches Gefühl hat es mir freilich nicht erweckt, das sogenannte häusliche Unglück des guten Dürer, das schon so breit getreten ist, das mit seiner Kunst gar nichts zu thun hat und das die Ehre seiner Männlichkeit am Ende nur in ein zweifelhaftes Licht stellt, auch hier in aller Breite wiederzufinden. Schlimmer aber ist es, dass der Uebersetzer bei diesen eingeschobenen Stellen oft mit sehr geringer Ueberlegung verfährt, dass er keineswegs wahrnimmt, dass die in ihnen enthaltenen Urtheile mit den meinigen oft in directem Widerspruch stehen, dass er demnach — sofern er das Ganze als sein Werk darstellt — auch mit sich selbst in Widerspruch geräth. So habe ich mich z. B. bemüht, die ideale Richtung der deutschen Kunst im vierzehnten Jahrhundert und im Anfange des folgenden in ihrer eigenthümlichen Bedeutung zu entwickeln, während man früher voraussetzte, dass mit dem Begriffe des Deutschen in der Malerei und Sculptur jenes steifleinene Wesen, das am Ende des funfzehnten Jahrhunderts seinen Triumph feiert, unzertrennlich verbunden sei. Gleichwohl schiebt der Uebersetzer bei Gelegenheit der Prager Schule des vierzehnten Jahrhunderts (die eben ein Glied der deutschen Kunst jener Zeit ausmacht) grosse Stellen aus Fiorillo ein, welche die Vorzüge und die Mängel der „böhmischen“ Schule im Gegensatz gegen die „deutsche“ Schule (worunter die Künstler jener spätern, steifleinenen und mehr naturalistischen Epoche verstanden werden) entwickeln sollen; und doch kümmert es ihn gar nicht, dass diese breiten Bemerkungen durch das, was ich vorher und nachher über die ältere deutsche Kunst gesagt habe, vollkommen negirt werden. Dann beschreibt er, bei Gelegenheit der Nachfolger der altkölnischen Schule, den Gemäldecyklus der bekannten Lyversberg'schen Passion, wie er diese Beschreibung bei Fiorillo vorgefunden; später, bei Gelegenheit der kölnischen Meister, die unter Einfluss der Niederländer arbeiten, führt er denselben Cyklus zum zweiten Mal, mit den Worten meines Handbuches, als ein ganz neues Werk ein; auch übersetzt er hiebei zuerst richtig, dass man diese Werke ohne zureichenden Grund mit dem Namen des Israel von Meckenen benannt habe, fügt aber wenige Zeilen darauf, durch den leichtsinnigsten Uebersetzungsfehler veranlasst, hinzu: „man komme gegenwärtig darin überein, diese Werke dem genannten Meister zuzuschreiben“ u. s. w.

Die eigenen Mittheilungen des Uebersetzers dürften dagegen sehr wohl geeignet sein, unser Interesse in Anspruch zu nehmen. Sie geben Bericht über eine bedeutende Anzahl von Gemälden, die sich in der Bibliothek von Colmar befinden und über die, so viel mir bekannt, von deutschen Kunstforschern noch kein genügender Bericht vorliegt. Es sind Bilder, die theils dem Martin Schön, theils Dürer zugeschrieben werden. Als Werke des Martin Schön nennt der Verfasser 17 Tafeln mit Scenen der Leidensgeschichte Christi; von Dürer seien 13 Tafeln, zum Theil sieben bis acht Fuss hoch, vorhanden, Madonnenbilder, Scenen der Verkündigung, der Geburt Christi, der Kreuzigung, Auferstehung, ein heil. Sebastian und mehrere auf den h. Antonius bezügliche Darstellungen. Der Verfasser schildert die Composition dieser Gemälde und versucht es nach seiner Weise, ihre cha-

rakteristischen Eigenthümlichkeiten zu bezeichnen. Von den Dürer'schen Bildern sagt er: „Alles bezeugt, dass Dürer ihr Urheber ist; die Zeichnung, die Composition, die Farbe, das Monogramm des Malers lassen darüber keinen Zweifel aufkommen.“ Gleichwohl scheint die Charakteristik, die er von den einzelnen Stücken mittheilt, auf mancherlei Unterschiede der künstlerischen Behandlung hinzudeuten. Es wäre im höchsten Grade wünschenswerth, dass ein gründlicher Kenner deutscher Kunst diese Werke einmal einer genaueren Betrachtung unterzöge. [1]) Ausserdem nennt der Verf. noch zwei in Frankreich vorhandene Gemälde: eine Mannalese von Martin Schön, im Museum von Paris (während jedoch Hr. Dr. Waagen in seinem ausführlichen Werke über Paris, S. 541, versichert, dass von diesem Meister Nichts vorhanden ist), und ein Dürer'sches Bild vom J. 1504 im Besitz des Hrn. de Perigny. Das letztere bezeichnet er als „Marius auf den Ruinen von Carthago“, ein Gegenstand, der — falls diese Bezeichnung richtig sein sollte — unter den von Dürer sonst behandelten Gegenständen etwas befremdlich dastehen dürfte. — Noch ist schliesslich zu bemerken, dass der Verf. im ersten Bande seines Werkes, bei Gelegenheit der Beschreibung des Freiburger Münsters, einige nähere Notizen über die dort vorhandenen Gemälde von Hans Baldung und von Holbein giebt. Eben dort, bei seiner Schilderung des Oktoberfestes in München, kommt er auch auf die neuere Münchner Kunst zu sprechen. Ueber diese weiss er wenig Günstiges zu sagen, doch verräth sein Urtheil hier, zum Theil wenigstens, grosse Einseitigkeit. (Die Bemerkung indess, man solle München nicht Neu-Athen, sondern Neu-Alexandrien nennen, scheint gar nicht übel.) In einer Schlussnote entschuldigt er sich wegen dieser herben Kritik: er sei erst 21 Jahr alt gewesen, als er München besucht habe.

Für jene Notizen über die Colmarer, auch für die über die Freiburger Bilder müssen wir dem Verfasser Dank wissen. Im Uebrigen wollen wir hoffen, dass sein Buch die Franzosen auf die Schätze der deutschen Kunst wenigstens aufmerksam machen und sie zu einer sorglicheren Bekanntschaft mit diesen und mit unsern Forschungen veranlassen möge.

Sammlung von Denkmälern der Architektur, Sculptur und Malerei vom 4ten bis zum 16ten Jahrhundert. In 3335 Abbildungen auf 328 Kupfertafeln. Gesammelt und zusammengestellt durch J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, nebst erläuternden Texten, revidirt von A. Ferd. von Quast, und später erscheinenden Ergänzungsheften, zunächst für die Architektur von A. F. von Quast, Hofbaurath Stüler und mehreren Mitgliedern des Architektenvereins. — Berlin, Enslin'sche Buchhandlung.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 40.)

Das grosse Werk von d'Agincourt ist Allen bekannt, die sich mit der Geschichte der Kunst im christlichen Zeitalter beschäftigt haben. Trotz

[1]) Dies ist, seitdem obiger Aufsatz geschrieben worden, durch Hrn. v. Quandt im Kunstblatt vom J. 1840, Nro. 76 ff. geschehen.

der mehrfachen Mängel, an denen dasselbe zu leiden hat, ist es doch — bei der überaus grossen Anzahl bildlicher Darstellungen, die es enthält, — zu einer fast unentbehrlichen Grundlage für die bezüglichen Studien geworden; auch im weiteren Fortschritt sieht man sich sehr häufig genöthigt, auf dies Werk zurückzukehren. Es ist eben so reich an Uebersichten, wie es in vielen Einzelheiten als die einzige leicht zugängliche Quelle betrachtet werden muss; bei einer namhaften Anzahl von Gegenständen ist es in der That bereits die einzig brauchbare Quelle für kunsthistorische Forschungen geworden, indem die Originalwerke (wie z. B. die interessanten Darstellungen der ehemaligen Bronzethüren von St. Paul bei Rom) seit der durch d'Agincourt veranstalteten Aufnahme untergegangen sind. Von besonderer Wichtigkeit ist das Werk für einige der interessantesten Forschungen, die gegenwärtig im Gebiet der mittelalterlichen Kunstgeschichte angeregt sind, namentlich in Bezug auf die Geschichte der Miniaturmalerei des Mittelalters, für die in diesem Augenblick (nach dem Vorgange des Baron Rumohr) durch den Grafen de Bastard, durch Waagen u. A. so Bedeutendes geleistet ist und noch geleistet wird. Hier bieten d'Agincourt's zahlreiche Nachbildungen von Miniaturen willkommene Anknüpfungspunkte; und wie sich diese besonders auf die Werke römischer Bibliotheken beziehen, so finden sie wiederum in den neuen Mittheilungen, welche die „Beschreibung der Stadt Rom" darüber giebt, auf erfreuliche Weise eine noch weitere, dem heutigen Stande der Wissenschaft angemessene Würdigung.

Unter dem obigen Titel ist kürzlich eine deutsche Ausgabe des d'Agincourt'schen Werkes erschienen, welche dasselbe ebenso bei uns zum Gemeingute macht, wie es von Franzosen und Italienern bereits der ihnen eigenen kunsthistorischen Literatur zugezählt wird. Die deutsche Ausgabe hat die Platten der italienischen benutzt. Einzelne von diesen Platten sind allerdings nicht ganz fehlerfrei. Wenn bereits die französischen Originalplatten nicht immer (und namentlich nicht bei den Abbildungen von kleinem Maassstabe) mit genügender Schärfe auf die Eigenthümlichkeiten der darzustellenden Gegenstände eingehen, wenn Manches bei ihnen zu unbestimmt und zu undeutlich wiedergegeben ist, so ist es sehr natürlich, dass solche Mängel in Nachstichen hier und da noch etwas mehr hervortraten. Gleichwohl sind diese Mängel, was den nächsten und vorzüglichsten Zweck des Werkes anbetrifft, nicht besonders erheblich; das Werk soll vorzugsweise zur Uebersicht dienen, es soll die Hauptunterschiede in den Stufen des Verfalles und des Entwickelungsganges der Kunst, die verschiedenen Weisen der Composition u. dgl., in ihren bedeutsamsten Umrissen zur Anschauung bringen, und dazu vorerst reichen auch die Nachstiche hin. Doch nicht alle Blätter sind Nachstiche. Im Gegentheil enthalten manche der italienischen Platten wesentliche Berichtigungen und zeichnen sich vor denen der französischen Originalausgabe vortheilhaft aus. So sind z. B. in der letzteren die Darstellungen aus den Frescogemälden, welche Dom. Ghirlandajo im Chor von S. Maria Novella zu Florenz gemalt hat (Mal. T. 157.), höchst roh und fehlerhaft gestochen; in der italienischen Ausgabe dagegen auf eine ebenso charakteristische und richtige, wie geschmackvolle Weise wiedergegeben. Sodann ist diese italienische Ausgabe an Einer Stelle durch hinzugefügte Kupferstiche vermehrt und liefert in diesen eine nicht unwichtige Bereicherung der italienischen Kunstgeschichte. Es sind die als Nr. XXI, A—C, bezeichneten

Tafeln der Sculptur, welche in sehr sauberen Umrissen eine Darstellung der in Gold und Silber getriebenen, mit Emaillen, edeln Steinen u. dgl. geschmückten Bekleidung des Hochaltares von S. Ambrogio zu Mailand enthalten. Dies merkwürdige Werk reiht sich den wenigen, auf unsere Zeit gekommenen Arbeiten solcher Art als eines der interessantesten an. Zufolge der (lateinischen) Inschrift, die sich daran befindet, würde es aus der ersten Hälfte des 9ten Jahrhunderts herrühren. Doch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass die Zeichnung dieser Platten sowohl, als die Erinnerung, welche der Anblick des Originales in mir nachgelassen hat, meinem Urtheil nach weniger für das 9te Jahrhundert mit seinen karolingisch antiken Elementen, als für das 12te (frühestens für das 11te) sprechen. Da indess meine Erinnerung schon etwas verblasst ist, auch die vorliegenden Zeichnungen nicht genügende Grösse haben, so will ich für jetzt noch kein schliessliches Urtheil aussprechen. Vielleicht erhalten wir von unsern Kunstreisenden gelegentlich eine näher charakterisirende Mittheilung über dies interessante Werk.

Indem sonach die nicht sehr wesentlichen Mängel der italienischen Ausgabe durch wesentliche Vorzüge ausgeglichen werden, hat die der italienischen folgende deutsche Ausgabe noch einen ganz eigenthümlichen und sehr reellen Vorzug. Aus dem Preise dieser, obschon sehr anständig ausgestatteten Ausgabe geht nämlich hervor, dass allein die Benutzung vorhandener Platten den Verleger in den Stand setzte, den billigsten Anforderungen zu entsprechen und ein Werk, welches früher nur in den bedeutendsten Bibliotheken zu finden war, zu einem Handbuche im eigentlichen Sinne des Wortes zu machen. Der Preis der deutschen Ausgabe beträgt 32 Thaler, d. h. noch nicht den fünften Theil der früheren; dabei ist zugleich die Einrichtung getroffen, dass nunmehr auch die einzelnen Abtheilungen, getrennt von den übrigen, zu beziehen sind, und zwar als: Denkmäler der Architektur (zu 9 Thalern), der Sculptur (zu 7 Thlrn.), und die, freilich sehr umfangreiche, der Malerei (zu 20 Thlrn.). Durch diese Einrichtung wird fortan die Benutzung des Werkes wesentlich erleichtert und somit denjenigen kunsthistorischen Studien, für welche dasselbe die Mittel enthält, ein günstigeres und leichter zugängliches Hülfsmittel gegeben sein. Auf öffentlichen Bibliotheken sind so umfassende Werke nur selten vollständig durchzuarbeiten, während sich die Resultate bei der dem Einzelnen bequemeren Einrichtung seiner Arbeit natürlich um so genügender ergeben müssen. Besonders betrifft dies den Inhalt der Denkmäler der Architektur. Bei der von d'Agincourt gewählten (und seinem Standpunkte wenigstens angemessenen) Einrichtung ist es hier sehr schwierig, den ganzen Reichthum seiner Mittheilungen zu übersehen; man muss Gelegenheit haben, sich mit allen Einzelheiten vollständig vertraut zu machen, um die vielfachen Belehrungen sich aneignen zu können, die in der That darin enthalten sind. Vielleicht entschliesst sich der deutsche Herausgeber, zum Behuf des Nachschlagens noch ein übersichtliches Verzeichniss der auf den verschiedenen Tafeln zerstreuten Theile der einzelnen Bauwerke — der Grund- und Aufrisse, Durchschnitte, Details verschiedener Art, — nachzuliefern. Ein solches würde die Brauchbarkeit dieses Abschnitts gewiss noch bedeutend erhöhen.

Der Text der deutschen Ausgabe ist auf eine umsichtige Weise ebenfalls für die Zwecke des Handgebrauches bearbeitet worden. D'Agincourt's Text ist sehr ausgedehnt und, wenn auch reich an manchen wichtigen

Mittheilungen (wohin z. B. die Auszüge aus dem Liber pontificalis gehören), doch im Allgemeinen nicht recht erspriesslich behandelt und namentlich durch den Standpunkt des Autors, den die heutige kunsthistorische Auffassungsweise nicht mehr kann gelten lassen, wenig fördersam, namentlich nicht, um als Grundlage für kunsthistorische Studien zu dienen. Der deutsche Herausgeber hat somit wohlgethan, den Text auf eine mässige Erläuterung des auf den einzelnen Kupfertafeln Dargestellten einzuschränken. Hr. v. Quast hat dabei zugleich die Irrthümer d'Angincourts hinsichtlich der Zeitangabe oder der Künstlernamen so viel als möglich zu berichtigen und seine Ausgabe solcher Gestalt mit den Anforderungen der heutigen Wissenschaft in Einklang zu bringen gestrebt. Dass manche Irrthümer d'Agincourts nur als solche bezeichnet werden und statt ihrer noch keine anderweitig bestimmten Erklärungen gegeben sind, dürfte keinen Tadel verdienen, da wir Alle sehr wohl wissen, wie viele Punkte in der neueren Kunstgeschichte noch einer genaueren Erörterung bedürfen. Vornehmlich betrifft dies die Angabe über die Geschichte der italienischen Architektur. Hier ist zwar durch Cordero, besonders was die frühere Entwickelungsgeschichte anbelangt, bereits vortrefflich vorgearbeitet worden, und es sind durch ihn, nach meinem Dafürhalten, manche Punkte schon auf eine genügende Weise aufgeklärt, — wie z. B. das Alter der Kirche S. Micchele zu Pavia (bekanntlich eine der entscheidendsten Streitfragen in der italienischen Kunstgeschichte), das Cordero aus sehr guten Gründen zwischen 1050 und 1150 setzt. Hr. v. Quast geht hierauf nicht näher ein, sondern begnügt sich nur, bei der Kirche S. Micchele und den ihr entsprechenden Gebäuden auf die gewöhnliche Meinung, die sie in das Zeitalter der Longobardenherrschaft setzt, hinzudeuten, ohne dieselbe weiter vertreten zu wollen. Vielleicht indess erscheinen ihm Cordero's Auseinandersetzungen noch nicht erschöpfend genug, so dass hier — wie an andern Stellen des Textes — die weitere Durchführung der eigenen Meinung einen Raum in Anspruch genommen hätte, durch den der nächste Zweck der deutschen Ausgabe des d'Agincourt, ein Werk für den Handgebrauch zu liefern, mehr oder weniger möchte aufgehoben sein. — Im Uebrigen dürfte der deutsche Herausgeber nur sehr wenig Irrthümer des Originaltextes übersehen haben. So kann z. B. das eine der schönsten Gemälde in der Kirche del Carmine zu Florenz, Kapelle Brancacci, mit dem Martyrthume des heil. Petrus (Malerei T. 148), nicht mehr als ein Werk des Masaccio gelten, sondern ist als dem Filippino Lippi angehörig zu betrachten. Hin und wieder hätte der Herausgeber auch bei Angaben des Originaltextes, dass dies und jenes Werk bisher noch nicht edirt sei, die neueren Kupferwerke berücksichtigen können, besonders in Fällen, wie bei den schon oben genannten Fresken Ghirlandajo's in S. Maria Novella zu Florenz (Malerei T. 157), wo er den Text mit den Worten anhebt: „Diese noch unedirten Gemälde" u. s. w., obgleich die letzteren, seit d'Agincourts erster Mittheilung, durch Lasinio so ausführlich wie charakteristisch gestochen sind. Ebenso wäre auch über die seit d'Agincourts Zeit stattgefundenen Ortsveränderungen mancher Gemälde eine Auskunft nicht unerwünscht gewesen, wie z. B. bei dem merkwürdigen Gemälde von Mazzolino (Mal. T. 198), welches sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. E. Solly zu London befindet; oder über das schöne Madonnenbild von Raphael im Besitz des Lord Gravagh zu London (Mal. T. 184), über welches hier die Angabe des Original-

textes, dass dasselbe sich „zu Rom im Palast Borghese, im Zimmer des Fürsten Aldobrandini“, befinde, beibehalten ist.

Indess sind solcher Versehen, wie gesagt, nur wenige und nicht sonderlich bedeutende, und die deutsche Ausgabe ist unbedenklich als eine erfreuliche und dankenswerthe Erscheinung für die Fächer des kunsthistorischen Studiums zu bezeichnen. Ich habe noch hinzuzufügen, dass der Werth des Werkes durch die verheissenen Ergänzungshefte, die zunächst der Architektur gewidmet sein sollen, noch bedeutend erhöht werden dürfte. Herr Hofbaurath Stüler und Herr v. Quast haben beide von ihren Kunstreisen, vornehmlich aus Italien, so umfassende wie sorgfältige architektonische Studien heimgebracht, welche über Vieles, das seither noch gar nicht oder nur mangelhaft bekannt war, ein ganz neues Licht verbreiten. Diese und die gründliche historische und kunsthistorische Bildung des Herausgebers (die er, was das classische Alterthum betrifft, u. A. durch den vortrefflichen Text zu seiner sehr erweiterten Ausgabe von Inwood's Erechtheion bereits zur Genüge bethätigt hat) lassen uns in jenen Ergänzungsheften einen wesentlichen Gewinn für die kunsthistorische Forschung erwarten. Hoffentlich wird das Gesammtwerk diejenige Theilnahme finden, welche zur Erfüllung des Versprechens einer solchen Fortsetzung nöthig sein dürfte.

Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Von Dr. G. F. Waagen, Director der Gemäldegalerie des königl. Museums zu Berlin. 3 Theile, Berlin, 1837—1839.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 41.)

Wenn über ein Werk, das zu den wichtigsten der neueren Kunstliteratur gehört, erst einige Zeit nach dessen Erscheinen Bericht erstattet wird, so möge eben diese Wichtigkeit des Werkes der verspäteten Anzeige zur Entschuldigung dienen. Das Buch des Hrn. Director Waagen hat einen so mannigfaltigen, so viel gegliederten Inhalt, dass es nicht füglich gelesen werden kann, wie man wohl andre Bücher liest; es greift fast in alle Zweige der Kunstgeschichte ein, es bietet nach allen Seiten so viel neue und bedeutsame Einzelheiten, dass eine umfassende Würdigung kaum eher möglich sein dürfte, als bis man alles Einzelne seines Inhaltes dem grossen Ganzen des kunsthistorischen Entwickelungsganges eingereiht und eingearbeitet hat. Erst nach einem Studium solcher Art vermag man es zu übersehen, wie das Gebäude der kunsthistorischen Disciplin durch dies Buch an vielen Stellen neu gestützt und befestigt wird, wie es an vielen andern in ungleich reicherer Ausbildung als bisher erscheint, wie in ihm so manche ganz neue Räume für unser Auge eröffnet werden.

Die beiden ersten Theile des Werkes bilden unter dem besondern Titel: „Kunstwerke und Künstler in England“, ein für sich bestehendes Ganze. In Bezug auf sie ist zunächst ein Wort über ihr Verhältniss zu Passavant's „Kunstreise durch England und Belgien“ zu sagen, in welchem Buche uns zum ersten Mal ein genauer und gründlicher Einblick in die

Kunstschätze, die das reiche England besitzt, gegeben war. Beide Werke behandeln einen grossen Theil der wichtigsten unter diesen Kunstschätzen. Doch dürfen wir desshalb Waagen's Arbeit nicht überflüssig nennen, oder etwa wünschen, dass er über die von Passavant bereits besprochenen Gegenstände möge kürzer hinwegegangen sein; im Gegentheil ist es sehr erfreulich, dass wir über diese Gegenstände nunmehr zwei, zu einem gründlichen Urtheil berufene Stimmen vernehmen können, auch wenn dieselben nicht überall auf gleiche Weise lauten. Waagen's ganze Auffassung und Behandlung ist eben eine andre, als die von Passavant, und die Vergleichung Beider ist wohl geeignet, dem Leser eine selbständigere Anschauung zu bereiten, soweit eine solche überhaupt durch das geschriebene Wort vermittelt werden kann. Dann hatte Waagen Gelegenheit, seine Reise weiter auszudehnen als sein Vorgänger, somit über manche Sammlungen, deren Anschauung dem letzteren nicht gestattet war, Bericht zu geben; vornehmlich ist es wichtig, dass er seinen Gesichtskreis nicht so eng beschränkt, wie Passavant, der im Wesentlichen nur von Gemälden und Handzeichnungen spricht, und auch über die spätere Zeit, besonders über die Cabinetsbilder des siebzehnten Jahrhunderts, die geradehin einen der Glanzpunkte der englischen Kunstsammlungen ausmachen, nur einzelne gelegentliche Andeutungen giebt. Im Gegentheil zieht Waagen Alles, was der bildenden Kunst, vom frühesten Alterthum bis in die jüngste Gegenwart herab, angehört, in seinen Bereich und tritt uns somit in der grössten Vielseitigkeit der Anschauung und des Urtheils gegenüber. — Dasselbe gilt von dem dritten Theil seines Buches, der den besonderen Titel führt: „Kunstwerke und Künstler in Paris.“ Dieser Theil bildet durchaus eine neue Erscheinung im Gebiete der Kunstliteratur und füllt eine der empfindlichsten Lücken aus, da es uns bisher an einer umfassenden und gründlichen Charakteristik der ausgezeichneten Schätze, die in den Kunstsammlungen von Paris bewahrt werden, noch durchaus mangelte. Zwar werden hier im Wesentlichen nur die in den öffentlichen Sammlungen befindlichen Werke besprochen; doch enthalten diese für Paris bei Weitem das Wichtigste, während in England die ungleich grössere Mehrzahl vorzüglicher Werke in den Privatsammlungen aufgesucht werden muss. Zudem sind die merkwürdigsten Privatsammlungen von Paris bereits vor dem Druck des Waagen'schen Buches aufgelöst worden.

In der äusseren Behandlung sind die Theile des Waagen'schen Werkes, welche sich auf England beziehen, von dem, der es mit Paris zu thun hat, unterschieden, wie dies die Beschaffenheit des Stoffes mit sich bringen musste. In den ersten Theilen musste über eine grosse Anzahl von einzelnen, zumeist zwar sehr werthvollen, doch nicht gerade sehr umfassenden Sammlungen Bericht erstattet werden. Das Ganze zerfällt hier somit in viele kleine Theile, die aber durch eine anmuthige Schilderung englischer Sitte und englischen Lebens und der Umgebungen des letzteren verbunden werden. Das Buch hat die Form vertraulicher Briefe, und wer den eigentlichen Kern, die Kunstberichte, überschlagen wollte, würde auch in jenen Schilderungen eine unterhaltende und belehrende Lectüre finden. Auf diese näher einzugehen, ist hier indess nicht der Ort; nur mag bemerkt werden, dass auch in ihnen durchweg die feine, künstlerisch gebildete Auffassungsweise des Verfassers hervortritt. Im dritten Theil waren zwar ebenfalls verschiedene Sammlungen zu besprechen, die aber, als die Institute Einer grossen Residenz, nicht durch Zufall, sondern nach wissenschaft-

lichen Gesichtspunkten von einander gesondert sind. In diesem Theil herrscht somit eine wissenschaftliche Anordnung vor, der reichhaltige Stoff wird nach seiner selbständigen Eigenthümlichkeit und nach dem Gange der historischen Entwickelung in grösseren Massen geordnet, während die Form der Briefe und die Schilderung anderweitiger Lebensverhältnisse mehr in den Hintergrund tritt. In der folgenden Uebersicht fassen wir den Inhalt der drei Theile ebenfalls nach diesen wissenschaftlichen (kunsthistorischen) Gesichtspunkten zusammen.

Beide Abschnitte seines Werkes, was dessen wissenschaftlichen Inhalt anbetrifft, eröffnet der Verfasser mit einer ziemlich ausführlichen geschichtlichen Darstellung des Sammelns, der Kunstliebhaberei, der Kunstbildung überhaupt in den betreffenden Ländern. Hiedurch gewinnt der Leser eine sichere Anschauung des Terrains, in welches ihn die folgenden Mittheilungen einführen sollen; aber auch unabhängig von diesem nächsten Zweck haben jene Darstellungen ein grosses, eigenthümliches Interesse. Sie stehen den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen, den glanzvollsten Erscheinungen des Lebens, wie dem jähen Absturz, in den diese hinabgesunken, als sprechende Zeugnisse zur Seite; sie bilden überhaupt ein wichtiges culturgeschichtliches Moment, und es dürfte zu interessanten Resultaten führen, wenn diese Darstellungen selbständig und weiter umfassend, auch in Bezug auf die übrigen europäischen Länder, durchgeführt würden. Schon gegenwärtig giebt der Vergleich zwischen den französischen und den englischen Kunstinteressen zu mancherlei Bemerkungen Anlass. In England kommt vorzugsweise nur das eigentliche Sammeln in Betracht; in Frankreich dagegen greifen die Kunstinteressen vielfach und oft sehr bedeutend in das Leben ein. Hier sehen wir bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, unter König Karl V. und seinem Bruder Jean von Berry, Sammlungen enstehen; namentlich für das Fach der Miniaturmalerei werden die Künstler verschiedener Länder in Anspruch genommen. Wichtiger ist, was in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts unter Franz I. und Heinrich II. geschah; grossartigere Sammlungen wurden angelegt, italienische Künstler wurden ins Land gezogen, sie führten sehr umfassende Werke aus und gründeten eine eigenthümliche Kunstschule, die von Fontainebleau. Wurde auch der Glanz dieser Zeit durch die unmittelbar darauf folgenden Revolutionskriege sehr getrübt, so war dem französischen Kunstleben doch bereits eine eigenthümliche Richtung eingeimpft. Franz dem Ersten steht in England Heinrich VIII. gegenüber; doch war dessen Kunstliebhaberei minder umfassend, und vornehmlich ist hier nur, im Gegensatz gegen die in Frankreich arbeitenden Italiener, Holbein und dessen Thätigkeit in England zu nennen. Ungleich bedeutender erscheint die Wirksamkeit Karls I. im zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts; durch ihn und durch gleichgesinnte Grosse kam eine grosse Menge der seltentsten Kunstschätze nach England. Aber nach seiner Hinrichtung wurden die letzteren wieder in alle Welt zerstreut, und seine Nachfolger vermochten nur Weniges aus dem grossen Schiffbruche zu retten. In derselben Zeit beginnt in Frankreich der Glanz der Regierung Ludwigs XIV.; aufs Umfassendste ward wiederum gesammelt und sonst auf mannigfaltige Weise für die Kunst gewirkt; Vieles aus den zerstreuten englischen Sammlungen kam jetzt, auf grösseren oder kleineren Umwegen, nach Frankreich. Privatpersonen zeigten ein gleiches Streben wie der König. So auch seine Nach-

folger, zunächst der Herzog von Orleans (Regent während der Minderjährigkeit Ludwigs XV.), dann die beiden folgenden Könige. Auch in England war man in dieser Periode nicht müssig; doch betrachtete man die Kunstwerke mehr nur als Dekoration für die Schlösser, als dass man sie um ihres selbständigen Werthes willen gesammelt hätte. Nun aber brach der Sturm der französischen Revolution los, und was an den Besitzthümern der Grossen durch dieselben nicht vernichtet ward, kam auf den Markt und ging nach England; so die berühmte Galerie Orleans, so unzähliges Andre. Von dieser Zeit beginnt die erhöhte Kunstliebe von Seiten der Engländer, und fast überall hat das Trefflichste, was käuflich wurde, dort seine Heimat gefunden. Wiederum jedoch wusste sich Frankreich für solche Verluste schadlos zu halten, indem es, wie einst die Römer, aus der Beute aller besiegten Länder, das Herrlichste an Werken der Kunst in Paris zusammenhäufte. Mit Napoleons Sturz musste zwar das Wichtigste zurückgegeben werden; doch ist auch so noch Paris im Besitz höchst umfassender Schätze geblieben. — Hr. Waagen geht auf alle diese einzelnen Umstände näher ein und giebt durch Auszüge aus den Verzeichnissen der vorzüglichsten Sammlungen, die im Laufe der Zeit entstanden waren, eine nähere Anschauung des Einzelnen.

Unter den eigentlichen Kunstberichten seines Werkes sind zunächst die über Gegenstände des Alterthums hervorzuheben. Der ganze Reichthum der Antikensammlungen im Museum von Paris, die Schätze des brittischen Museums, die mannigfachen Werke alter Kunst, die in den Palästen und Schlössern der englischen Grossen zerstreut sind, werden unsern Augen vorübergeführt. Mehr oder weniger ausführlich, mit besonnener künstlerischer Kritik, geht der Verfasser auf alles Einzelne ein und stellt dessen Bedeutung für den Gang der kunsthistorischen Entwickelung fest. So viel ich zu urtheilen im Stande bin, sind wir dem Verfasser schon für diese Berichte zu sehr grossem Danke verpflichtet. Die neuere Zeit hat ungemein wichtige Entdeckungen im Gebiete der alten Kunst veranlasst; ganze Reihen neuer Darstellungen, neuer Gegenstände sind uns entgegengetreten, und diesen hat sich die Forschung mit vorzüglicher Liebe zugewandt; dadurch aber ist im Fache der Archäologie ein, fast ausschliesslich gelehrter Standpunkt in den Vorgrund gerückt, und die einfach künstlerische, und darum doch eben die belohnendste und folgereichste Auffassungsweise ist zuweilen wohl über die Gebühr vernachlässigt worden. Diese nun vertritt Herr Waagen, und gewiss mit grossem Glück; das Auge, das in den Werken der neueren Kunst die feineren Unterschiede und die Entwickelungsverhältnisse zwischen den verschiedenen Schulen, den einzelnen Meistern und den einzelnen Werken der letzteren zu verfolgen gewohnt war, betrachtet in ähnlicher Weise die Arbeiten antiker Kunst, wo solche Verhältnisse nicht in gleichem Maasse zu Tage zu liegen scheinen: so treten auch hier für die Entwickelung und für den Bildungsgang manche Momente klar hervor, die von den Archäologen bisher nicht eben so anschaulich dargestellt wurden. — Zuerst ist der Berichte über die einzelnen Werke ägyptischer Kunst, die sich in London und in Paris befinden, zu gedenken; die allgemeinen Stylgesetze werden ausführlich charakterisirt; die neuere Erklärung der Hieroglyphen giebt willkommene Gelegenheit, die Stylunterschiede historisch zu bestimmen. Im letzteren Bezuge ist besonders interessant, was über die Veränderungen in der späteren Zeit der selbständigen ägyptischen Kunst (nach Werken des Louvre) mitgetheilt

wird. Einige gehaltreiche Worte über persepolitanische Sculpturen und Gypsabgüsse von solchen, die sich im brittischen Museum befinden, sind ebenfalls nicht zu übersehen. Dann folgen Bemerkungen über die altgriechischen und ihnen entsprechenden archaistischen Werke im Louvre. Vorzüglich wichtig aber ist die ausführliche Charakteristik der griechischen Sculpturen aus der Zeit des Phidias, im brittischen Museum; der Verfasser setzt auf eben so einfache, wie durchgreifend klare Weise die grossartigen Stylgesetze, die bei diesen Werken obwalten, und ihre Unterschiede auseinander. Hieran reihen sich die Bemerkungen über die gleichartigen Werke in Paris, besonders über die eigenthümlich interessanten Fragmente von den Sculpturen des Jupitertempels zu Olympia. Eben so wird die Folgezeit der griechischen Kunst in Betracht gezogen. Die Statue der Venus von Melos (im Louvre) giebt Gelegenheit, das Wesen der künstlerischen Richtung des Scopas und seiner Schule näher zu entwickeln; der Verfasser geht hiebei zugleich auf die künstlerischen Elemente der Niobidengruppe über, deren Erfindung er, wie es scheint, mit gutem Grunde, dem Scopas (im Gegensatz gegen Praxiteles) zuschreibt. Sodann sind es vornehmlich die reichen Schätze des Louvre, aus den späteren Zeiten der griechischen Kunst, aus der römischen Zeit und bis zu dem Ende antiker Kunstübung, die von dem Verlauf der letzteren ein anschauliches Bild gewähren; die einzelnen Abschnitte dieses Zeitraumes werden übersichtlich geschildert, die einzelnen Werke als die Belege zu diesen Schilderungen mehr oder weniger ausführlich charakterisirt. Ich wüsste nicht, dass uns über diesen, so eigenthümlich schwierigen Theil der antiken Kunstgeschichte ähnlich umfassende und begründete Bestimmungen vorlägen. Auf die Notizen über Anticaglien der verschiedensten Art, Bronzen, Gemmen, Münzen, Gefässe und Geräthe näher einzugehen, würde hier zu weit führen.

Für den Uebergang aus der antiken Kunst in die des christlichen Zeitalters sind zunächst die Notizen über einige consularische Diptycha aus dem fünften und sechsten Jahrhundert, zu Paris befindlich, von grossem Werth. — Wichtiger jedoch für diesen Uebergang, und von der umfassendsten Bedeutung für den gesammten Entwickelungsgang der bildenden Kunst in der Zeit des Mittelalters sind die ausführlichen Mittheilungen, welche Herr Waagen über die Miniaturmalereien in den Manuscripten giebt. Die reichen Schätze solcher Art, die sich in den Pariser Bibliotheken befinden, werden in chronologischer Folge vorgeführt; die Mittheilungen über die Miniaturen englischer Bibliotheken sind auf's Trefflichste geeignet, diese Uebersicht zu vervollständigen. Wir sehen hier zum ersten Mal, so viel wichtige Mittheilungen wir auch bereits über einzelne Miniaturmalereien besitzen, die bildende Kunst des Mittelalters in genetischer Entwickelung vor uns; an mehreren Stellen tritt uns auf überraschende Weise ein seither ungekannter Zusammenhang entgegen. An solchen Werken zwar, die sich, wie der ambrosianische Homer, der vaticanische Virgil, das Manuscript der Genesis zu Wien, noch unmittelbar an die classische Kunst anreihen, fehlt es in dieser Uebersicht. Doch stehen die älteren Arbeiten speciell byzantinischer Kunst, dem neunten und zehnten Jahrhundert angehörig, die sich auf der Pariser Bibliothek befinden, dem classischen Alterthum ebenfalls noch auffallend nahe; an diese reihen sich die folgenden Werke byzantinischer Kunst an, die noch im zwölften Jahrhundert bedeutend, und erst im dreizehnten und vierzehnten wesentlich entartet erscheinen. So fehlt es auch für die Barbarisirung der gleichzeitigen italienischen

Kunst nicht an Beispielen. Sehr wichtig sind sodann die Arbeiten der karolingischen Periode. Der Charakter der Arbeiten unter Karl dem Grossen wird nach sicheren Beispielen festgestellt und die Werke des neunten Jahrhunderts, namentlich die aus der Zeit Karls des Kahlen, von diesen unterschieden. (Die Bibelhandschrift in S. Calisto zu Rom, früher in St. Paul vor der Stadt, die durch d'Agincourt bekannt ist, wird als der Epoche Karls des Kahlen angehörig bezeichnet.) Diesen, noch immer antikisirenden Werken gegenüber stehen die der angelsächsischen Kunst, deren Blüthe schon der Zeit um 700 angehört und die eine höchst eigenthümliche Ausbildung eines nordischen (gewiss auf alt-nationaler Grundlage beruhenden) Formensinnes bekunden; auch in der fränkischen, so wie selbst in der niederländischen Kunst zeigt sich ihr Einfluss. Dann folgt die Blüthe deutscher Kunst zur Zeit der sächsischen Herrschaft, unter byzantinischem Einfluss; als wichtige Beispiele werden hier das Evangeliarium zu Trier und das aus Epternach in der Bibliothek von Gotha, beide aus dem zehnten Jahrhundert herrührend, genannt. (Ihnen reihen sich die zahlreichen Miniaturen dieser und der nächsten Zeit, aus dem Domschatze von Bamberg, jetzt zumeist in München befindlich, an.) Für die mannigfaltigen Uebergänge im elften und zwölften Jahrhundert, in denen byzantinisch antike Einflüsse und nordische Formenweise durcheinander gehen, eben so für den lebhaften Aufschwung der Kunst um das Jahr 1200, werden zahlreiche Beispiele angeführt; noch mehrere für die Entwickelung und Ausbildung der gothischen Kunstrichtung in den verschiedenen Ländern im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, in denen zuerst die nationalen Elemente frei und unbehindert hervortreten. Höchst bedeutend ist sodann der neue Aufschwung, den die Kunst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts bei den Franzosen und Niederländern nahm. Hier verbindet sich mit der grösseren Strenge des gothischen Styles bereits das Streben nach Naturalistik und eigentlich malerischer Wirkung; namhafte Künstler, wie A. Beaunevveu, Jacquevrart, Hodin u. A., treten uns entgegen, — und die Kunstschule, aus welcher die van Eycks hervorgegangen sind, steht deutlich vor unsern Augen. Wie aber diese Meister sich aus der Schule der Miniaturmalerei herausgebildet, so haben auch sie und ihre Nachfolger eine grosse Menge der interessantesten Werke solcher Art geschaffen. Der bedeutenden Anzahl schon bekannter Arbeiten werden hier mancherlei neue und zum Theil sehr wichtige zugefügt, vornehmlich aber wird das Brevier des Herzogs von Bedfort (jetzt zu Paris), an welchem die Brüder van Eyck selbst und ihre Schwester Margaretha gearbeitet, ausführlich charakterisirt. Neben der niederländischen Schule des funfzehnten Jahrhunderts entwickelte sich, in der zweiten Hälfte desselben, wiederum eine eigenthümliche französische Schule der Miniaturmalerei, die in einzelnen Leistungen allerdings den Niederländern verwandt, in andern aber auch sehr selbständig erscheint. Das Haupt dieser Schule ist Jean Fouquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI. Dann treten in die französische Kunst zugleich italienische Einflüsse hinein, und schon in der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, namentlich in den Arbeiten des Godefroy, zeigen sich hier Leistungen, die als das Vorbild der späteren Schule von Fontainebleau erscheinen. Endlich ist noch der Bemerkungen über italienische Miniaturmalereien des funfzehnten Jahrhunderts, namentlich über Arbeiten des Attavante, und über solche,

die dem sechzehnten Jahrhundert, namentlich dem Giulio Clovio angehören, zu gedenken.

Die Betrachtung der Miniaturmalereien führt zu den Werken der modernen Kunst, wie sich diese vornehmlich in den Staffeleigemälden darstellt. Die zahlreichen Gemäldesammlungen von England, die grosse Sammlung des Pariser Museums geben dem Verfasser den reichhaltigsten Stoff zu Bemerkungen, denen denn auch der grössere Theil seines Werkes gewidmet ist. Hier aber ist auch die Reihe dieser Darstellungen so gross und mannigfaltig, dass es unmöglich wird, auf die einzelnen Punkte einzugehen, und dass nur die allgemeinste Uebersicht gegeben werden kann. Von Werken der Entwikelungsperioden des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts kommt nicht eben viel vor, doch darunter Einzelnes von grosser Bedeutung; manche merkwürdige Bilder altitalienischer Meister (z. B. ein beglaubigtes von Simone di Martino in der Liverpool-Institution) werden näher besprochen, besonders aber manche sehr wichtige Bilder der flandrischen Meister dieser Zeit. Wie reiche Schätze von den grossen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts in Paris und in den englischen Sammlungen bewahrt werden, ist bekannt; ich müsste fast die ganze Nomenclatur der Kunstgeschichte jener Zeit ausschreiben, wollte ich das Einzelne nennen. Ich erinnere nur flüchtig daran, dass die vorzüglichsten und sichersten Werke von Leonardo da Vinci sich in Paris befinden, dass uns also über diese zum erstenmale ein begründetes Gutachten vorgelegt wird; dass so viele von Raphael, von Tizian, von Correggio u. s. w. hier ausführlich zur Sprache kommt; dass bei Weitem die Mehrzahl Holbein'scher Gemälde sich in England befindet, und dass wir, da dieselben häufig mit dem Datum versehen sind, durch die Charakteristik der einzelnen Bilder und deren Zusammenstellung endlich eine genügende Anschauung von Holbein's weiterem Bildungsgange gewinnen können, und dergl. m. Aber auch über viele andere, minder bekannte Meister erhalten wir Aufschluss und nähere Bestimmungen; um nur Ein Beispiel anzuführen, erwähne ich der niederländischen Meister aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, von denen manche, wie z. B. Mabuse, erst hier ihre genügende Würdigung finden; auch über den noch immer so räthselhaften Schoreel und über den Meister der ihm früher zugeschriebenen Bilder finden sich Andeutungen. Als noch bedeutender möchte ich das bezeichnen, was uns über die Meister des siebzehnten Jahrhunderts geboten wird, theils über die Historienmaler dieser Periode, vornehmlich aber über die Cabinetmaler, im Fache der Landschaft und der Genremalerei. Wer es durch eigene vergebliche Mühe empfunden hat, wie äusserst unzulänglich die bisherigen schriftlichen Mittheilungen über diesen merkwürdigen Theil der modernen Kunstgeschichte sind, wird es dem Verfasser sehr lebhaft Dank wissen, dass er es sich nicht hat verdriessen lassen, über diese kleinen Werke, deren Inhalt zumeist so schwer mit Worten zu bezeichnen ist, getreu und sorgfältig Rechenschaft zu geben. Freilich war er dazu auch durch den Gang seiner Reise unmittelbar aufgefordert; denn wenn auch Paris für diese Fächer der Kunst, im Verhältniss zu den deutschen Sammlungen, nicht eben viel Neues und Eigenthümliches darbietet, so ist dies bei den englischen Sammlungen in um so reicherem Maasse der Fall. Dort haben bei Weitem die wichtigsten Schätze solcher Art ihr Unterkommen gefunden; von allen in die genannten Fächer einschlagen-

den Meistern sind dort die gelungensten und glücklichsten Werke vorhanden, manche, die wir diesseits des Canales fast gar nicht oder nur aus untergeordneten Machwerken kennen, treten uns dort in glänzendster Entfaltung ihres Talentes entgegen. — Nicht minder ausführlich ist ferner der Bericht, den der Verfasser über die neuere und die heutige Malerei in England und Frankreich giebt, so dass wir, wenn wir uns die bekannten Bestrebungen unserer Landsleute hinzunehmen, eine vollständige Anschauung von dem Kunstleben unserer Tage, zu welchem uns die grossen Leistungen der Vergangenheit geführt, vor uns haben.

Doch ist mit alledem der Inhalt des Werkes noch nicht beendet. Ueber die Sammlungen von Handzeichnungen älterer Meister erhalten wir mannigfache belehrende Auskunft; eben so über die Kupferstichsammlungen, die besonders zu manchen gehaltreichen Bemerkungen über die Ursprünge dieser Kunst und über die Werke der älteren Meister Anlass geben; nicht minder über die Arbeiten moderner Sculptur in ihren verschiedenen Zweigen, so weit Beispiele derselben dem Verfasser entgegentraten. Schliesslich fehlt es auch nicht an näheren Angaben über die Werke der Architektur. Einige Kirchen und Schlösser des englischen Mittelalters werden, wie auch der englisch-gothische Baustyl überhaupt, näher charakterisirt; eben so werden die heutigen Leistungen der Baukunst in England und in Paris mehrfach ausführlich besprochen. — Nehmen wir nach alledem hinzu, dass den beiden Abschnitten des Werkes sorgfältige Register, zum Nachschlagen für alles Einzelne, beigefügt sind (dem Theil über Paris auch ein Nummerregister, um denselben als Handbuch beim Besuch des dortigen Museums benutzen zu können), so möchte man schon geneigt sein, das Werk — wären es nicht eben drei, zum Theil recht starke Bände — als ein Noth- und Hülfsbüchlein für Alle, die sich mit kunsthistorischen Dingen beschäftigen, zu bezeichnen.

Ich freue mich, dass ich zum Schluss dieser Anzeige noch hinzufügen kann, dass wir in kurzer Zeit wiederum ein ähnliches Werk aus der Feder des Hrn. Waagen zu erwarten haben. Es wird die Resultate einer Kunstreise durch Deutschland, von Berlin bis München und Wien, enthalten. Der erste Theil, der, wie ich höre, bereits vollendet ist, wird die Resultate der Reise bis München, durch Sachsen, Franken und einen Theil von Schwaben umfassen und unter Anderm für die Entwickelung der Schule von Franken die wichtigsten Beiträge bringen.

Das Erechtheion zu Athen nebst mehreren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands. Nach dem Werke des Hrn. Inwood mit Verbesserungen und vielen Zusätzen herausgegeben, durch eine genaue Beschreibung dieses Tempels und eine vollständige Geschichte der Baukunst in Athen vermehrt durch Alexander Ferdinand von Quast, Ehrenmitglied der archäologischen Gesellschaft in Athen. Berlin, 1840. Verlag von George Gropius. (Atlas in Grossfolio mit 42 Tafeln; Text in Octav, 193 Seiten und 4 Inschrifttafeln.)

(Kunstblatt, 1841, Nro. 47.)

Ueber das genannte Werk ist in diesen Blättern [1]) schon vor einiger Zeit gesprochen; doch ist im Wesentlichen nur das Gebäude des Erechtheums, wie wir dasselbe durch diese und andre Mittheilungen kennen, nicht aber die Arbeit des Herausgebers und ihre etwanige Bedeutung für die heutige Kunst und Wissenschaft ins Auge gefasst worden. Es dürften somit die folgenden Bemerkungen für das Interesse des Lesers gleichwohl nicht überflüssig sein.

Das Erechtheum, was seine Anlage betrifft, schon an sich ein sehr interessantes archäologisches Problem, steht in künstlerischer Bedeutung ganz einzig unter den architektonischen Resten der griechischen Blüthezeit da. Es ist das reichste und edelste Werk ionischen Styles, das wir kennen; seine Formen sind durchweg in einer gemessenen Schönheit gebildet, in einer Eleganz und Präcision ausgeführt, dass seine Betrachtung das lauterste Wohlgefallen, eine nie endende Bewunderung erweckt, und dass es als einer der allerwichtigsten Gegenstände für das künstlerische Studium bezeichnet werden muss. Durch das bekannte Werk von Stuart besassen wir schon früher eine allgemeine Darstellung dieses Gebäudes; diese Darstellung ist allerdings insofern auch für unsre Zeit noch höchst wichtig, als manche Stücke des Baues seit der durch Stuart veranstalteten Aufnahme untergegangen sind; das architektonische Detail jedoch, in den zarteren, feineren Motiven seiner Ausbildung, wodurch eben jene höchste Vollendung der griechischen Architektur bezeichnet wird, aufzufassen, war überall und so auch hier nicht Stuarts Sache; — er hatte hinlänglich zu thun, indem er vorerst nur die allgemeine Bedeutung der griechischen Formen dem verdorbenen römischen Geschmack seiner Zeit gegenüberstellte. Inwood war es, der in seinem Werk über das in Rede stehende Gebäude (*the Erechtheion of Athens*) mit rühmlicher Sorgfalt auf die eigenthümliche Bildung der Einzelheiten einging, der dieselben in grossem Maassstabe, ihre plastische Formation überall durch eingezeichnete Profildurchschnitte darstellte, der solcher Gestalt Gelegenheit gab, das anmuthvollste Werk griechischer Architektur fast vollständig vor dem inneren Blick aufzurollen. Zugleich hatte Inwood darauf Bedacht genommen, eine Reihe andrer attischer Architekturfragmente und dekorativer Stücke, die demselben reicheren, glänzenderen und zierlicheren Style angehören, ebenso ausführlich mitzutheilen, so dass sein Werk das zwiefache Verdienst hatte: diesen Styl uns sowohl in einer Vollendung und Ausbreitung zu vergegenwärtigen,

[1]) Kunstblatt, 1840, Nro. 99.

von der wir früher keinen Begriff hatten, als uns auch auf eine höchst charakteristische und umfassende Weise in denselben einzuführen.

Nach alledem musste eine deutsche, für uns bequem zugängliche Ausgabe seines Werkes sehr erwünscht sein. Dennoch war sein Werk nicht frei von Mängeln. Trotz dem, dass er eine so viel grössere Sorgfalt als Stuart dem architektonischen Detail zugewandt hatte, war auch er nicht mit voller Unbefangenheit an dessen Aufnahme gegangen; er hatte namentlich die verschiedenen Nüancen der Bildungsweise, die an den verschiedenen Theilen des Gebäudes — mit so höchst feinem, künstlerischem Gefühl — hervortreten, nicht durchweg beobachtet; er hatte diese Formen im Gegentheil auf gewisse Weise verallgemeinert und dadurch ihre Bedeutung wiederum in Etwas verflacht. Dem deutschen Herausgeber aber wurde durch den Architekten, Hrn. Schaubert zu Athen, eine Reihe genauerer Zeichnungen mitgetheilt, in denen eben diese Unterschiede mit der höchsten Sorgfalt beobachtet sind, in denen z. B. die verschiedenen Formen der Gliederungen, die verschiedenen Zierden unter den Kapitälen der Säulen und Halbsäulen aufs Deutlichste hervortreten. Diese Zeichnungen, in der Grösse der Originale, bildeten eine sehr wichtige Bereicherung und Verbesserung des Werkes. Ihnen schlossen sich Zeichnungen von andern Architekturtheilen, ebenfalls von Schaubert mitgetheilt, an, theils solche die demselben Style entsprechen, theils solche, die andern Ordnungen oder einer anderweitig freien Bildungsweise angehören. Das Einzelne dieser neuen Mittheilungen ist hier nicht wohl namhaft zu machen; es genüge, auf die Darstellung einiger sehr wichtigen Details vom Parthenon (über das wir fast immer noch auf Stuarts ungenügende Zeichnungen angewiesen sind), auf einige eigenthümlich interessante thebanische Fragmente, zugleich auch auf die Mittheilung polychromer Dekoration an dem sogenannten Theseustempel, in farbigem Steindruck ausgeführt, hinzudeuten. Diesen Schaubert'schen Mittheilungen hat Hr. v. Quast endlich einige, nicht minder wichtige, hieher gehörige Darstellungen aus Vulliamy's *Exemples of ornamental sculpture in architecture* beigefügt. — Die deutsche Ausgabe des Erechtheions ist nach alledem als eines der wichtigsten Werke für unsre Kenntniss der griechischen Architektur in ihrer zartesten Vollendung zu bezeichnen und für das Studium derselben, vornehmlich von Seiten der ausübenden Architekten, von höchster Bedeutung.

Der Text zerfällt in drei Abschnitte; der letzte von diesen enthält eine kurze Erklärung der Kupfertafeln, theils nach Inwoods Worten, theils mit denen des deutschen Herausgebers. Die beiden andern sind ganz von dem letzteren gearbeitet und ebenso wichtig im architekturhistorischen, wie im archäologischen Bezuge. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte des in Rede stehenden Gebäudes, eine genaue Charakteristik desselben und einen Versuch zur Erklärung seiner einzelnen Theile. Alle Hülfsmittel, die hiebei zu Gebote stehen, sind mit sorgfältigster Umsicht benutzt, und das Resultat hat, wo es sich nicht zur vollen Sicherheit erhebt, wenigstens den Anspruch auf sehr grosse Wahrscheinlichkeit; zur durchgreifenden Gewissheit kann dasselbe freilich erst gelangen, wenn das Innere des Gebäudes, was bis jetzt noch nicht geschehen, vollständig durchforscht und aufgegraben sein wird. Aber auch so sind die hier mitgetheilten Untersuchungen, welche die interessantesten Fragen der athenischen Archäologie berühren, mit entschiedenem Dank aufzunehmen. Ueber die merkwürdigen Bauinschriften des Erechtheums, welche Hr. v. Quast

im Original und in der Uebersetzung mittheilt, wird eine umfassende und folgenreiche Kritik vorgelegt. Der erste Abschnitt des Textes giebt den „Umriss einer Geschichte der Baukunst in Athen.“ In seiner Vollständigkeit und in der Anwendung einer genauen historischen Kritik (nur in Bezug auf die eleusinischen Bauten verharrt der Unterzeichnete bei seiner, von der des Verfassers zum Theil abweichenden Ansicht) bildet dieser Abschnitt einen sehr erfreulichen Beitrag zu einer gründlicheren Geschichte der Architektur, als wir bis jetzt besitzen; die dunkleren Partieen dieser Geschichte — vor den Perserkriegen und nach dem peloponnesischen Kriege — sind hier ebenso klar entwickelt, wie die der Glanzzeit unter Perikles.

Es ist bemerkt worden, die deutsche Ausgabe des Erechtheions hätte füglich so lange unterbleiben können, bis die zu hoffenden, genaueren Durchforschungen im Inneren des Gebäudes alles, für uns aufbehaltene Licht über dasselbe verbreitet haben würden. Diese Bemerkung scheint aber sehr überflüssig zu sein. Abgesehen davon, dass Inwood das Gebäude (auch was einige wichtige Theile im Inneren desselben betrifft) noch vollständiger erhalten sah und darstellte, als es heute erscheint, so darf es schon für den Fortschritt der archäologischen Wissenschaft nicht gleichgültig sein, hier eine Reihe von mehr oder weniger gesicherten Anknüpfungspunkten gewonnen zu haben. Der Hauptwerth des Werkes aber ist ein praktisch künstlerischer. Ich habe schon angedeutet, dass hier für das Studium und für die Ausbildung des Architekten die wichtigsten Mittheilungen gegeben sind; und hätten uns dieselben sollen vorenthalten werden, bis, vielleicht nach einer Reihe von Jahren, noch einige wenige neue Ergebnisse hinzugekommen waren?

RHEINREISE, 1841.

ERSTER ABSCHNITT. AUFSÄTZE.

1. Das römische Denkmal zu Igel.

(Baudenkmale der Römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausg. von Christian Wilhelm Schmidt, Lief. 5.)

Einer der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Ueberreste aus dem Zeitalter des römischen Glanzes ist das Denkmal, welches sich in dem Dorfe Igel, zwei Stunden oberhalb Trier, auf dem linken Ufer der Mosel, dem lachenden Thale gegenüber, durch welches die Saar der Mosel zueilt, auf unsere Tage erhalten hat. An vielen Stellen zwar verwittert und beschädigt, ist das Monument im Ganzen dennoch so wohl erhalten, wie kaum ein zweites unter den bedeutenderen Römerwerken, die auf deutschem Boden gegründet waren. Eine reiche und äusserst mannigfaltige Bilderschrift dem Auge darbietend, hat es von früh an das Interesse der Forscher in Anspruch genommen. Eine unendlich weitschichtige Literatur liegt über dasselbe vor; doch erst in jüngster Zeit sind diejenigen genauen und unbefangenen Darstellungen der darauf enthaltenen Bildwerke gegeben, sind diejenigen kritisch archäologischen Untersuchungen über die letzteren angestellt worden, welche allein zur Enträthselung dieser Bilderschrift führen können, soweit eine solche überhaupt noch möglich ist.[1] Mit dankbarer

[1] Die gesammte frühere Literatur (bis 1826) und die bis dahin stattgefundenen Erklärungsversuche enthält das Werk: „Abbildung des römischen Monuments in Igel, gez. und lith. von Chr. Hawich, mit erl. Text von J. M. Neurohr. Trier, 1826. (Die dabei befindlichen Abbildungen sind jedoch unbrauchbar) Diesem ist zunächst noch der bezügliche Abschnitt in Wyttenbachs neuen Forschungen [S. 78 — 98] anzuschliessen. Die genauesten Abbildungen, rücksichtlich des Inhalts der Darstellungen, aber nicht rücksichtlich ihres Styles, sowie eine gründliche Beschreibung derselben enthält das Werk: „Das römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von

Benutzung dieser jüngsten Mittheilungen und nach eigener mehrmaliger Besichtigung des Denkmals selbst, habe ich mir eine Ansicht über dasselbe, im Ganzen und im Einzelnen, festzustellen gesucht, die ich dem geneigten Leser im Folgenden vorlege.

Das Monument ist ein schlanker thurmartiger Bau von viereckiger Gestalt, dessen Aeusseres architektonisch durchgebildet und durchweg mit Relief-Sculpturen geschmückt ist. Die Stellung desselben ist nach den Himmelsgegenden orientirt, die Hauptseite nach Süden, der Strasse und dem Flusse zugewandt. Die Grundfläche misst 16 Fuss 4 Zoll in der Breite und 13 Fuss 7 Zoll in der Tiefe; die gegenwärtige Höhe beträgt 71 Fuss 3 Zoll. Das Material ist ein feinkörniger weissgrauer Sandstein. Die Werkstücke, von verschiedener Grösse, liegen in Schichten über einander, die regelmässig um das ganze Monument herumlaufen; die Steine sind, ohne ein sonstiges Bindungsmittel, vortrefflich aufeinander gefügt. Die sichere Erhaltung der Gesammtmasse lässt auf sorgfältige Verankerung im Innern durch ein dauerhaftes Metall schliessen; besonders die Spitze, wo auf einem Flächenraume von 2 Fuss 5 Zoll Länge und 1 Fuss 11 Zoll Breite ein Aufsatz von etwa 120 Centner Gewicht getragen wird, berechtigt zu diesem Schlusse. Herausgedrungene Spuren grünen Oxyds, deren chemische Untersuchung starken Kupfergehalt erkennen liess, dienen ebenfalls zur Bestätigung dieser Ansicht. Die Steine sind von verschiedener Festigkeit. In vielen Partieen ist (wie bereits bemerkt) die Oberfläche verwittert; mancherlei Beschädigung, zum grossen Theil muthwillige, hat ausserdem stattgefunden, auch sind an vielen Stellen neue Steine, zur Ausbesserung des Schadhaften eingesetzt; so dass uns gegenwärtig die reichen Cyklen der bildlichen Darstellungen nur noch in einer mehr oder minder fragmentarischen Gestalt entgegentreten.

Was zunächst die architektonische Anordnung des Monuments anbetrifft, so erscheint dieselbe in einer Bildung und Zusammensetzung der Formen, welche ein entschieden spätrömisches Gepräge trägt, welche die gesetzliche Einfalt des antiken Architekturstyles bereits vermissen lässt, dennoch aber einen eigenthümlich bedeutsamen Eindruck hervorbringt und

H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte 19 Zoll hohe Modell; beschrieben und durch Zeichnungen erläutert von C. Osterwald. Mit einem Vorwort von Göthe. Coblenz 1829." (Das Modell wurde, gleich den grösseren Studien zu demselben und zu der Zeichnung von einem, zu diesem Behufe erbaueten Gerüste ausgefertigt, so dass alles Einzelne in der Nähe untersucht werden konnte. Das geistvolle Vorwort Göthe's findet sich besonders abgedruckt in seinen gesammelten Werken, kleine Ausgabe, Bd. 44, S. 180—193). Abbildungen, die zwar minder genau sind, als die eben genannten, die aber den schönen Styl der Originalsculpturen besser wiedergeben, finden sich in dem grossen Werke: „Malerische Ansichten der merkwürdigsten Alterthümer und vorzüglicher Naturanlagen im Moselthale bei Trier, gez. u. lith. von J. A. Ramboux, mit erläuterndem Texte von J. H. Wyttenbach." Die erste gründlich archäologische Erläuterung der Darstellungen, auf das Osterwald'sche Werk gestützt, giebt eine Abhandlung von L. Schorn: „Versuch einer vollständigen Erklärung der Bildwerke an dem römischen Denkmal zu Igel," abgedruckt in den Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der K. bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. I. München 1835. (S. 257—306). Ohne von dieser Arbeit Kunde zu haben, und ebenso auf die Osterwald'schen Blätter gestützt, gab ich einen andern, nur mehr die Hauptmomente in's Auge fassenden Erklärungsversuch, im Schorn'schen Kunstblatt 1840, Nr. 57. f.

schon an sich als das Zeugniss eines noch immer regen Lebensgefühles zu betrachten ist. Der Haupttheil des Monumentes, der mittlere Theil desselben, besteht aus einem Pilasterbau von 20 Fuss 2 Zoll Höhe. Die Pilaster treten an den Ecken des Monumentes hervor und tragen ein vollständiges Gebälk. Dieser Bau ruht auf einem Podest von 8 Fuss Höhe, der von vier, wenig untereinander vortretenden Stufen (zusammen 8 Fuss 4 Zoll hoch) getragen wird. Ueber dem Gebälk des Hauptheiles ist eine, mit einem Kranzgesims geschmückte Attika (7 Fuss 10 Zoll hoch) angeordnet. Ueber der letztern springt an jeder Seite ein Giebel vor, und hinter den Giebeln erhebt sich eine pyramidale, bauchig geschweifte Spitze, die von dem Gesims der Attika an eine Höhe von 14 Fuss 10 Zoll erreicht. Ueber dieser Spitze endlich ruht ein Kapitäl von 3 Fuss 11 Zoll Höhe, welches einer zusammengesetzten freien Sculptur von gegenwärtig 8 Fuss 2 Zoll Höhe zur Unterlage dient. Der Styl in den architektonischen Details und Ornamenten verräth nicht minder deutlich die spätrömische Zeit, überall jedoch nimmt man noch eine sorgfältige Durchbildung wahr. In den Gesimsprofilen herrscht die Form des römischen Karnieses vor; alle bedeutenderen Gesimse sind mit sculptirtem Blätterwerk, zumeist in verschiedenartiger Akanthusbildung geschmückt. Das Kranzgesims des Pilasterbaues besteht aus einer Hohlkehle und zweien Karniesen, alle drei Glieder reich in der eben angegebenen Art verziert, eine Anordnung, die an sich allerdings ziemlich schwer erscheint, die indess in dem Reichthum des Ganzen eine gewisse Rechtfertigung finden dürfte. Die Kapitäle der Pilaster gehören der sogenannten componirten Ordnung an; sie sind jedes mit einem menschlichen Kopf geschmückt und im Ganzen von vortrefflicher Wirkung; doch ist das Detail der Akanthusblätter an ihnen bereits sehr verwittert. Auffallend sind nur die Basen der Pilaster, die, ziemlich roh, nur aus einem würfelartigen Untersatze bestehen; vielleicht dass die Absicht, die Basis, (wie alle übrigen Flächen, die dazu nur irgend geeignet waren) mit Sculpturen zu versehen, hier eine solche unarchitektonische Form veranlasst hat. — Ueber den vier Ecken der Attika, zwischen den Giebeln, sieht man würfelförmige Vorsprünge. Die auf der Nordwest- und auf der Südost-Ecke gehören einer neueren Restauration an; die andern beiden sind alt und lassen auf ihren Seiten, zwar sehr beschädigt, die flachen Reliefs sitzender Figuren erkennen. (Ohne Zweifel hatten diese, jetzt nicht mehr zu deutenden Figuren Bezug auf die Gegenstände, die ursprünglich auf jenen Vorsprüngen aufgestellt waren.) Die Giebel über den schmaleren Seiten (über der Ost- und Westseite) sind niedriger als die beiden andern; doch sind über ihnen schmale würfelartige Erhöhungen angebracht, welche die Verschiedenheiten der Höhe einigermaassen ausgleichen. Ausserdem sieht man über jeder Giebelspitze viereckige Vertiefungen in der Abdachung, woraus hervorzugehen scheint, dass hier über den Giebeln besondere Gegenstände aufgestellt waren. Aus alledem darf man mit ziemlicher Sicherheit entnehmen, dass die Spitzen und die Ecken der Giebel freie Verzierungen, vielleicht Statuen trugen; diese dürften für den architektonischen Gesammt-Eindruck des Werkes, für die freiere und mehr harmonische Entwickelung seiner Theile nach oben hin (fast möchte ich sagen: als eine Vordeutung auf das Princip des gothischen Thurmbaues) sehr günstig gewesen sein, während gegenwärtig der ganze pyramidale Obertheil zu stark zugespitzt erscheint. — Die Kanten der Abdachung endlich sind

mit schmalen Bändern eingefasst, die Seiten der Abdachung, im Einschluss dieser Bänder, mit reihenweis geordneten Blattschuppen verziert.

Sämmtliche freie Flächen des Monumentes sind mit Reliefsculpturen von nicht starker Erhebung bedeckt: die Giebelfelder, die Seiten der Attika, der Fries des Pilasterbaues, die grossen Felder zwischen den Pilastern, so wie die Flächen der letztern selbst, die Seiten des Podestes, endlich auch die drei Stufen zunächst unter diesem, so dass eigentlich nur die unterste Stufe des ganzen Denkmals unverziert erscheint. Jedes Relief, wo es nicht etwa (wie in den Giebeln) durch Gesimse eingefasst wird, ist von erhöhten Rändern umgeben; sogar an den Flächen zwischen den Pilastern findet sich noch ein über die Grundfläche der bezüglichen Reliefs erhöhter Rand, der auch zur Seite der Pilasterkapitäle in gebogener Linie fortgeführt ist (welches Letztere freilich nicht einen sonderlich schönen Eindruck hervorbringt). Oder vielmehr: die Reliefs sind in die Flächen des Monumentes gewissermaassen eingesenkt, so dass diese nur als erhöhte Ränder stehen bleiben, dass demnach die architektonische Wirkung nicht geradehin beeinträchtigt wird. Freilich macht eine so grosse Ueberfüllung mit Bildwerken immer einen unruhigen, für den ersten Augenblick fast verwirrenden Eindruck auf den Sinn des Beschauers; doch wirkt dem ein gemessenes Stylgefühl im Einzelnen, ein kluger Wechsel in den Weisen der Darstellung, die in den verschiedenen Abtheilungen vorherrschen, nicht unglücklich entgegen, besonders aber der Umstand, dass das Ganze in dem gegenseitigen Zusammenhange seiner Theile als ein Gewebe sinnvoller Symbolik erscheint, dass somit — wenn auch nicht geradehin als nachahmungswürdig, so doch mit entschiedener Wirkung auf das Gemüth des unbefangenen Beschauers — das Interesse nach einer andern Seite abgeleitet wird. Das künstlerische Verdienst der Sculpturen muss grossentheils als ein noch sehr erhebliches bezeichnet werden. Es fehlt im Einzelnen zwar nicht an Mängeln in der Proportion, sowie auch, bei der Darstellung bewegterer Handlungen, nicht an harten und gespreizten Stellungen. Doch sind diese Missstände, im Gegensatz gegen die im Ganzen vorherrschenden Vorzüge, nicht gar auffallend. Diese bestehen in einer zumeist wohlgelungenen, gemessenen Füllung des Raumes, in einer ansprechenden freien Naivetät in Stellung und Geberde, in einem trefflichen Ausdruck von Adel und Würde, der vornehmlich durch grossartige Anlage der Gewandung hervorgebracht wird, besonders aber in einem noch durchweg lebendigen Gefühle für das Nackte und für körperliche Anmuth überhaupt. Wir sehen hier, so verwittert auch Vieles ist, noch eine durchweg tüchtige römische Schule vor uns, bei der wir einzelne Mängel gewiss richtiger auf Rechnung ihrer Entlegenheit von den italienischen Kunststätten setzen werden, als wenn wir sie den Zeiten einer schon allgemeineren Entartung der Kunst zuschreiben wollten. Nach meinem Dafürhalten, in Rücksicht auf die Architektur und auf die Sculptur des Monumentes, ist es am Passlichsten und unbedenklich wenigstens nicht gar fern von der Wahrheit, wenn wir dasselbe den Zeiten der Antonine, d. h. etwa dem dritten Viertel des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt zuschreiben, somit einer beträchtlich früheren Zeit, als Trier zur kaiserlichen Residenz erhoben ward.

Gehen wir nunmehr auf den Inhalt der einzelnen Darstellungen über, so ist die erste Frage die nach dem eigentlichen Zwecke des Denkmals. Diese Frage beantwortet sich sehr leicht. Eine, zwar fragmentirte Inschrift, die sich unter dem vorzüglichst in die Augen fallenden Relief an der Vor-

derseite des Monuments befindet, der Gegenstand dieses Reliefs, so wie der der Bekrönung des Ganzen, bezeichnen dasselbe klar nnd entschieden als Grabmonument.

Der zunächst wichtige Schlüssel zur Erklärung der Darstellungen ist natürlich die Inschrift. Leider ist dieselbe, wie eben angedeutet, nicht mehr in vollständiger Reinheit erhalten. Sie besteht aus acht Zeilen, von denen in der ersten Zeile nur wenige Buchstaben, in der zweiten kaum einer, in der letzten auch nur geringe Theile noch zu lesen sind, vielfacher Verwitterung und Beschädigung im Einzelnen der übrigen Zeilen nicht zu gedenken. Es ist somit ein für das Lesen alter Inschriften vorzüglich geübtes Auge erforderlich, um dieselbe, soweit es überhaupt möglich ist, genügend zu entziffern. Ich setze hier die neueste Lesart her, die von einem, durch sein gründliches epigraphisches Werk bewährten Kenner herrührt [1]).

Dis (manibus) Secu(ndini) . . . .
. . . .
no . . . . es Secundini Securi et Publiae Pacatae coniugi Secundini Aventini et Lucio Saccio Modesto et Modestio M(ac)edoni filio eiius . . . Secundinus Aventinus et Secundinus Securus parentibus d(ef)unctis et . . . . .
(sibi) vivi . . . . (? posu)erunt [2]).

Wir ersehen hieraus, dass zwei Männer des Secundinischen Geschlechts, Secundinus Aventinus und Secundinus Securus, das Denkmal ihren ver-

[1]) L. Lersch, Centralmuseum rheinländischer Inschriften, III. S. 17. — [2]) Ich bin jedoch in Einem Worte von Lersch abgewichen, indem ich in der vierten Zeile coniugi statt coniugis lese; (für das s am Schlusse des Wortes findet sich nämlich, wie auch aus der von Osterwald, t. II, mitgetheilten Darstellung der Inschrift zu ersehen, kein genügender Raum.) Für den wesentlichen Inhalt der Inschrift ist dieser Unterschied nicht erheblich; doch ist zu bemerken, dass bei der Anwendung des Dativs (welche in Rücksicht der äussern Umstände als die wahrscheinlichere anzunehmen ist) der Name der bezüglichen Person, der Publia Pacata, in einer gewissen näheren Beziehung zu den nächstfolgenden Namen, d. h. in einer etwa gleichen Geltung für die Zwecke des Monuments, erscheint; während derselbe, bei Anwendung des Genitivs (somit noch als von dem Dis manibus zu Anfange der Inschrift abhängig) in näherem Bezuge zu den vorangegangenen, jetzt zumeist erloschenen Worten stehen würde. Dass diese Unterscheidung für die Erklärung des über der Inschrift befindlichen Reliefs nicht gleichgültig ist, wird sich im Folgenden ergeben. Sonst hat Osterwald in seiner Darstellung der Inschrift noch manche andere Abweichungen von Lersch, die indess, soweit die Inschrift überhaupt verständlich ist, ohne wesentliche Bedeutung für ihren Inhalt sind. Statt des es der dritten Zeile (vor Secundini Securi) erscheinen bei ihm die Buchstaben lis. Diese Abweichung ist insofern nicht unwichtig, als man die genannten Buchstaben zu dem Worte filis (filiis) ergänzt hat, woraus hervorgehen würde, dass in den ersten Zeilen nicht von Einer Person, sondern von mehreren Personen die Rede war, dass mithin das über der Inschrift befindliche Relief anders aufzufassen sein dürfte, als in derjenigen Weise, welche ich für die richtigste halte. Da diese Ergänzung aber rein willkürlich ist (somit der Genitiv Secundini Securi auch sehr wohl durch ein anderes Verhältniss zu den vorhergegangenen Worten erklärt werden kann) und da die ganze Lesart unsicher ist, so wird man mir verzeihen, wenn ich mich hiedurch in meiner Auffassung nicht irren lasse. Beiläufig bemerke ich noch, dass von einer Verfälschung der Inschrift, wie von Einzelnen angenommen, keine Spur zu entdecken ist. Hierüber hat auch schon Osterwald näher gesprochen.

storbenen Verwandten und — höchst wahrscheinlich wenigstens — zugleich sich selbst, bei ihren Lebzeiten gesetzt haben. Unter jenen sind die Namen dreier Personen erhalten: Publia Pacata, die Gemahlin ohne Zweifel des einen der beiden Stifter (des Secundinus Aventinus), sodann zwei Männer, Lucius Saccius Modestus und dessen Sohn Modestius Macedo. Ob zu Anfange der Inschrift eine oder mehrere Personen, dem Kreise der Verwandtschaft angehörig, genannt waren, ist aus der Inschrift selbst nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln. Jedenfalls gebührte die erste Stelle der Inschrift der Person (oder den Personen), die man vorzüglich zu ehren gedachte. Nach meiner Auffassung des über der Inschrift befindlichen Reliefs war an jener Stelle nur von Einer Person die Rede, von welcher, dem vorhandenen Raume gemäss, eine ausführlichere Kunde gegeben sein musste und der somit, wie es scheint, das Denkmal vorzugsweise gewidmet war. Dass auch diese dem Secundinischen Geschlechte angehörte, scheint sowohl aus den ersten Fragmenten der Inschrift hervorzugehen, als aus der in der dritten Zeile enthaltenen Bezugnahme auf den einen der beiden Stifter, den Secundinus Securus, zu dem sie somit in einem besonders näheren Verhältnisse gestanden haben dürfte. Eine Anzahl anderer Steinschriften, die zu verschiedenen Zeiten gefunden sind, bezeugt die Ausbreitung und die Bedeutsamkeit des Geschlechtes der Secundiner, vornehmlich in der Gegend von Trier. Ohne Zweifel hatten sie an der Stelle des jetzigen Ortes Igel, worauf das Vorhandensein des Monuments und auch einzelne seiner Darstellungen, wie es scheint, hindeuten, einen ansehnlichen Landbesitz. Es ist selbst nicht ohne Grund die Vermuthung aufgestellt worden, dass der Ort den Secundinern seinen Ursprung oder wenigstens seinen Namen verdanke, indem sie denselben nach dem Orte ihrer ursprünglichen Heimat, welche man in Aquileja findet, benannt hätten, woraus im Laufe der Zeit die gegenwärtige Benennung entstanden sein dürfte [1]).

Das grosse Relief, welches unmittelbar über der Inschrift, auf dem Hauptfelde der Vorderseite zwischen den beiden Pilastern, enthalten ist, steht zu der Inschrift in nächster Beziehung. Es ist die Dedicationstafel, wie man dieselbe so häufig auf den Grabdenkmälern des Alterthums findet, eine Darstellung derjenigen Personen, denen das Monument gewidmet war, und zwar — was wenigstens die vorzüglichst charakteristischen Figuren anbetrifft — in dem Momente einer Abschiedsscene, in welcher Weise der milde Geist des Alterthums insgemein die Trennung von dem geliebten Verstorbenen zu versinnlichen pflegte. Aus beträchtlich vertieftem nischenartigem Grunde, erheben sich drei stehende männliche Gestalten von fast colossaler Grösse (die beiden äussern über 8 Fuss hoch, die mittlere etwas kleiner); über ihnen sind drei Medaillons mit Brustbildern angebracht. Von den erstgenannten Gestalten erscheint die zur Rechten (vom Beschauer aus) mit einer reichgefalteten Toga bekleidet, und, der Hauptrichtung des Körpers gemäss, im Fortgehen begriffen; sie wendet sich dabei gegen die mittlere zurück und reicht dieser die rechte Hand [2]). Von der mittleren

[1]) Vgl. Schorn a. a. O. S. 276. — [2]) Die Doppelbewegung in der genannten Gestalt ist vollkommen deutlich, obschon der linke Fuss die Bewegung des Fortgehens nicht so scharf ausdrückt, als in der Osterwald'schen Zeichnung. Der rechte Fuss und ein Theil des denselben bedeckenden Gewandes sind im Original überaus unglücklich und auf eine höchst störende Weise aus Stein neu gearbeitet; es wäre sehr wünschenswerth, wenn man diese gänzlich missrathene Restau-

Figur ist der ganze obere Theil, Kopf und Brust, zerstört. Auch sie erscheint mit der (männlichen) Toga bekleidet, unter der ein längeres Gewand bis gegen die Knöchel herabreicht. Man hat diese Gestalt ohne Grund für eine weibliche ausgegeben; sie kann entschieden nur als die eines vornehmen Jünglings aufgefasst werden. Die Figur zur Linken, die am besten erhalten ist, steht gegen die beiden andern gewandt; sie trägt eine kurze, bis an's Knie reichende, ungegürtete Tunica (keine Toga) und hält in den Händen ein Stück Gewand, das in schönen Falten niederfällt. Die ganze Composition dieser drei Gestalten, soviel daran auch im Einzelnen beschädigt ist, hat ein sehr ansprechendes Gepräge, besonders die Würde in der zur Rechten und die Naivetät in der zur Linken. Von den Medaillons ist das in der Mitte grösser als die beiden andern; der darin enthaltene Kopf ist entschieden männlich, dagegen der in dem Medaillon zur Linken, soweit die Verwitterung dieser Köpfe noch ein Urtheil zulässt, als ein weiblicher erscheint.

Die nähere Erklärung dieser Personen ergiebt sich, nach meinem Dafürhalten, fast von selbst aus der Inschrift. Die stehende Figur zur Rechten nimmt offenbar Abschied von der mittleren; jene bezeichnet somit einen Verstorbenen, diese einen Ueberlebenden. Die Figur zur Linken, in der durchaus Nichts auf ein Scheiden hindeutet, muss ebenfalls als die eines Ueberlebenden gefasst werden. Wir sehen in den beiden letzteren somit die beiden Stifter des Monuments vor uns, die dasselbe ausser ihren verstorbenen Verwandten auch sich selbst (wie die Inschrift ausdrücklich anzudeuten scheint) gesetzt hatten. Die Gestalt zur Rechten aber muss, da sie auf eine so ungleich bedeutsamere Weise hervorgehoben ist, als die Bilder in den Medaillons (die wir als die der übrigen Verstorbenen zu betrachten haben) nothwendig als diejenige gelten, welcher das Monument vorzüglich gewidmet war. Dies führt uns zu der, schon oben ausgesprochenen Annahme, dass in den ersten Zeilen der Inschrift nur von Einer, aber von einer vorzüglich bedeutenden Person, wohl dem Haupte der Familie, die Rede war. Da sie ferner nur mit der mittleren Figur in eine nähere Beziehung gesetzt ist, so erkennen wir in dieser den Secundinus Securus, der in der Inschrift als in irgend einem nähern Verhältniss zu jener Hauptperson stehend, bezeichnet wird; zugleich erkennen wir, dass derselbe sich noch im Jünglingsalter befand. Die Figur zur Linken stellt mithin den Secundinus Aventinus dar. Dies letztere findet noch eine zweite Bestätigung in dem weiblichen Medaillon, welches über seinem Haupte angebracht ist, und ohne Zweifel das Bildniss der Publia Pacata, die wir als die verstorbene Gemahlin des S. Aventinus betrachten dürfen, enthält. In den beiden andern Medaillons sehen wir endlich die Bildnisse jener beiden Seitenverwandten, von denen die Inschrift ausserdem noch Kunde giebt; und zwar in dem grösseren in der Mitte das des Vaters, des Lucius Saccius Modestus, in dem zur Rechten das des Sohnes, des Modestius Macedo. — Auffallend ist das Gewandstück, welches die Figur zur Linken, die ich für den Secundinus Aventinus halte, über ihren Händen trägt. Falls nicht oberwärts auf diesem Gewande irgend ein besonderer Gegenstand liegend sollte dargestellt gewesen sein (was der gegenwärtig beschädigte Zustand dieser Stelle zu entscheiden hindert), wäre ich

ration wieder fortmeisseln liesse. Der Kopf und der linke Arm derselben Gestalt sind, ebenfalls schlecht, aus Cement ergänzt.

sehr geneigt, dies Gewandstück mit dem auf dem Hauptfelde der Attika (vergl. unten) parallel zu stellen und gleich dem letzteren als ein zur Schau getragenes Zeichen des Geschäftsbetriebes, der die Blüthe der Familie begründet, zu erklären. Hiermit würde auch die nicht feierliche, fast möchte ich sagen: werkmeisterliche Kleidung der in Rede stehenden Person sehr wohl übereinstimmen. Ich möchte, noch näher bestimmend, hinzufügen, dass auf diesen Secundinus Aventinus etwa die Sorge für den eben angedeuteten Geschäftsbetrieb übergegangen war, während sich auf den jungen Secundinus Securus, der dem Verstorbenen näher stand, höhere Würden vererbt zu haben scheinen.

Ich erwähnte bereits, dass nicht bloss die Inschrift und die eben besprochene Dedicationstafel die Bestimmung des Monuments als ein Grabdenkmal aussprechen, sondern dass auch die Bekrönung, die sich über der schlanken Spitze des ganzen Werkes erhebt, dieselbe Bedeutung hat. In ihr ist dieser Begriff in einer symbolischen Fassung ausgedrückt. Zugleich steht derselbe nicht vereinzelt für sich da; vielmehr ist die darin enthaltene Beziehung auf Unsterblichkeit mit andern Beziehungen auf Natur- und Menschenleben eigenthümlich sinnreich zu einem grösseren Gedankenkreise verbunden, in einer Weise, dass uns hier der Gesammtinhalt aller übrigen Bildwerke, die vielgegliederte Bedeutung derselben, in ihren Grundzügen eng verbunden entgegentritt. Das Verdienst der geistvollen Erklärung der sämmtlichen Theile der Bekrönung und ihres gegenseitigen Zusammenhanges kommt vornehmlich Schorn [1]) zu; ich kann hiebei nur den Angaben meines, der Wissenschaft leider allzufrüh entrissenen Freundes folgen.

Es ist bemerkt worden, dass die Spitze des Monuments durch ein Kapitäl abgeschlossen wird und dass von diesem eine freie Sculptur getragen wird. Die Haupttheile der letzteren bestehen aus einer grossen Kugel, über welcher sich die Reste eines Adlers erheben; mit halbentfalteten Flügeln scheint dieser so eben im Begriff, sich von der Kugel emporzuschwingen. Der starke Schwanz des Adlers steht allein noch mit der Kugel, und zwar mit ihrer hinteren Seite, in Verbindung; seine Vorderansicht ist der Südseite zugewandt, derselben, an welcher sich die Inschrift und die Dedicationstafel befinden. Kopf und Hals des Adlers sind nicht mehr vorhanden. An seiner Brust geht zu beiden Seiten eine Draperie herunter, und unterhalb dieses Gewandes sieht man die unteren Theile eines menschlichen Körpers, zartgebildete Beine im Charakter des früheren Jünglingsalters, in schwebender Stellung, erhalten; die übrigen Theile dieser Gestalt sind leider zerstört. Offenbar war hier ein zarter Jüngling vorgestellt, der von dem Adler emporgetragen ward, somit unzweifelhaft kein andrer, als Ganymed, den der Adler des Zeus zu den Wohnsitzen der Götter entführte [2]). Es versteht sich aber von selbst, dass

[1]) A. a. O. S. 277 ff. Ich nehme keinen Anstand, hier und da Schorn's eigene Worte zu wiederholen. — [2]) Es ist fast unbegreiflich, dass man seither in dieser obersten Gruppe entweder nur einen Adler, oder, nachdem man jene Draperie und die Theile eines menschlichen Körpers entdeckt haben mochte, dennoch in ihr nur Eine Gestalt, einen geflügelten Genius, eine Fama oder dergleichen, erkennen zu müssen glaubte. Es bedurfte nicht der Gerüste, durch deren Benutzung die erste richtige Darstellung in dem Zumpft'schen Modell und in Osterwald's Blättern gegeben ist; schon ein scharfes Auge oder die Hülfe eines mässigen Fernglases, führt zur Erkenntniss dessen, was auf dem Gipfel des Monumentes dargestellt ist. Noch ist zu bemerken, dass seltsamer Weise an

die Wahl einer solchen Darstellung an der bedeutsamsten Stelle des ganzen Monuments durch eine ganz besondere Absicht veranlasst sein musste; sie hat unbedenklich, wie alles übrige Bildwerk des Monuments, welches sich in den Formen der alten Mythe bewegt, einen tieferen Sinn; und zwar deutet sie, wie sich aus dem Charakter der Ganymedes-Mythe ohne alles Weitere von selbst ergiebt, auf das Scheiden eines geliebten Todten von der Erde, auf die Entführung seiner Seele zu einem verklärten Jenseits. Dass die Jugend des Ganymed zugleich speciell auf einen Frühverstorbenen gedeutet werden müsse, scheint mir hiebei nicht nothwendig; wollte man hierauf ein Gewicht legen, so möchte es vielleicht einer symbolisirenden Kunst mehr entsprechen, wenn man nicht sowohl an die verstorbene Jugend des Körpers, als an die neubeginnende Jugend der Seele dächte. Ueberhaupt aber liegt es im Wesen symbolischer Kunstdarstellungen, dass ihr Inhalt nicht so bestimmt wie durch das Wort (ob auch ergreifender) ausgedrückt wird, dass sie dem Geiste des Beschauers immer wie ein anziehendes Räthselspiel gegenübertreten, und dass neben der Grundbedeutung gleichzeitig auch mancherlei Nebenbezüge in der Darstellung enthalten sein können. So mag auch hier die vorzüglich in die Augen fallende Gestalt des Adlers beiläufig zugleich auf jenes, nach dem Adler genannte Aquileja, sodann auf das Feldzeichen der römischen Legionen (das bekanntlich in einem Adler bestand) als Sinnbild römischer Macht und Herrlickeit, endlich auf den König der Götter, den Lenker der Welt selbst, dessen dienstbarer Vogel der Adler war, zu deuten sein.

Die Kugel, von welcher sich der Adler mit Ganymed emporschwingt, ist als der Erdball zu fassen, von dem die Seele des Verstorbenen geschieden. Diese Kugel wird von vier colossalen weiblichen Büsten getragen, welche sich über den vier Ecken des Kapitäls erheben. Sie sind unbekleidet und mit langen, über die Schultern herabfliessenden Haaren dargestellt; ohne Zweifel sehen wir in ihnen Wasserwesen, Töchter des Oceanus, vor uns, als Andeutung des feuchten Elementes, auf welchem die Erde ruht. Nahe unter den Achseln, in horizontaler Linie abgeschnitten, sind sie ohne weitere architektonische oder sonstige Vermittelung auf die Oberfläche des Kapitäls aufgesetzt. Diese Anordnung hat allerdings etwas Unharmonisches, was indess nur im geometrischen Aufriss des Monuments sonderlich auffällig ist [1]; in der perspectivischen Ansicht von unten fällt der Uebelstand grösstentheils fort. — In nächster Beziehung zu diesen Darstellungen stehen sodann die sehr eigenthümlichen figürlichen Verzierungen des Kapitäles. An jeder der vier Ecken desselben befindet sich

der Vorderseite des Adlers eine Eisenstange herabgeht, welche, ohne die Sculptur zu berühren, in die Kugel eingelassen ist. Sie überragt um ein Beträchtliches den Adler an Höhe. Vermuthlich ward sie gelegentlich eingefügt, um einer jetzt nicht mehr vorhandenen Restauration den nöthigen Halt zu geben. Da, wie mir gesagt ward, der Blitz schon mehrfach in diese Stange eingeschlagen haben soll, so erscheint ihre Beseitigung als dringend nöthig für die Erhaltung des ganzen Denkmals.

[1]) So in den Osterwaldschen Blättern. Dass der Obertheil des Monuments absichtlich auf die perspectivische Wirkung berechnet ist, geht u. a. aus der Form der Kugel hervor, die im geometrischen Aufriss beträchtlich, in einer elliptischen Linie, überhöht erscheint. Jene Büsten hat man früher allgemein für Sphinxe angesehen, ein Irrthum, der sich durch ein scharfes Auge ebenso deutlich herausstellt, wie der mit dem Adler.

ein schlangenfüssiger Gigant in der Stellung eines Gefesselten, mit auf den Rücken gebundenen Armen, gleichsam als Träger der oberen Gruppe. Diese Figuren bezeichnen die besiegten Naturkräfte, und ohne Zweifel sind sie hier specieller, als die Personification des Feuers (in seiner Bändigung zum Heile des Weltalls), zu fassen. Wir erblicken demnach in diesen verschiedenen Darstellungen zugleich eine Andeutung auf die vier Elemente, welche den Bau der Welt ausmachen: Feuer, Wasser, Erde und Luft, welche letztere wiederum durch die Gestalt und durch die Bewegung des Adlers vergegenwärtigt sein dürfte. Die Schlangenfüsse jener Gigantenfiguren verschlingen sich sodann, in der Mitte einer jeden Seitenfläche des Kapitäles, auf eine Weise, dass sie völlig den Schlangenknoten des Merkuriusstabes bilden. Gewiss ist diese Form (zumal an einem Werke, welches durchweg von Symbolik erfüllt ist) nicht als ein müssiger Zierrath angebracht. Wir dürfen dieselbe ohne Zweifel als das Sinnbild menschlichen Verkehrs, und zwar eines handel- und gewerbtreibenden Verkehrs, betrachten; vielleicht ist es auch nicht zu viel herausgedeutet, wenn man diesen Verkehr als auf Mitteln begründet annimmt, welche auf denjenigen Naturkräften, die durch die Gigantenfiguren bezeichnet sind, beruhten. (Es wäre somit die Andeutung eines Gewerbes und Handels, welches gewisser Naturkräfte, etwa derjenigen, die bei der Chemie zur Sprache kommen, zur Erzeugung seiner Produkte bedarf. Die Uebereinstimmung einer solchen Annahme mit andern Bildern des Denkmals wird sich weiter unten ergeben.) Endlich ist noch zu bemerken, dass die oberen Windungen der genannten Schlangenknoten auf jeder Seite des Kapitäles einen menschlichen Kopf in sich einschliessen. Diese vier Köpfe sind von verschiedener Bildung, und man unterscheidet in ihnen deutlich die Darstellung des kindlichen, des Jünglings-, des Mannes- und des Greisenalters. Hiedurch scheint ausgesprochen zu sein, dass jener Verkehr als ein ganzes Leben, in seinen verschiedenen Stadien, umfassend gedacht werden solle.

Bürgerliches, vorzugsweise gewerbliches Leben in den verschiedenen Momenten seiner Entwickelung; die verschiedenen Stoffe und Kräfte, welche die Welt bilden und welche sich dem Leben des Menschen zur freien Benutzung darbieten; über den irdischen Verhältnissen und Bestrebungen aber die entschiedene und vorzüglich in die Augen fallende Hindeutung auf ein höheres Jenseits, — diese Dinge erscheinen somit als die Hauptpunkte, welche in den Formen der Bekrönung des Monumentes vergegenwärtigt sind und welche wir demnach ohne Zweifel auch als die Grundlage des Inhalts der übrigen Darstellungen betrachten dürfen. Was dort zum Theil nur in einfachen Sinnbildern ausgedrückt ist, tritt uns in den andern Gegenständen voller, in einer mehr künstlerischen Durchbildung, in mehr individuellem Bezuge entgegen. Zur vorläufigen Orientirung über die letzteren ist zu bemerken, dass dieselben theils, wie an der Bekrönung, in mythisch-symbolischer Darstellung, theils, wie an der Dedicationstafel, als Gestalten des wirklichen Lebens vorgeführt werden.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die grosse Menge bildlicher Darstellungen, welche an all jenen unteren Theilen des Denkmals enthalten sind, zumal, da bei ihnen durchweg eine so besonnene künstlerische Anlage sichtbar wird, nicht ohne einen bestimmten Plan, ohne eine bestimmte Reihenfolge, ohne eine regelmässig fortschreitende Entwickelung des Gedankens ausgeführt sein werde. Es ist somit vorerst nöthig, sich über diesen Plan, über die Folge, in welcher die Bildwerke betrachtet

werden müssen, zu verständigen. In Rücksicht hierauf ist aber zunächst mit derselben Entschiedenheit vorauszusetzen, dass die Bildwerke einer jeden einzelnen architektonischen Abtheilung, indem sie durch die räumlichen Unterschiede auffällig in besondre Cyklen getrennt werden, unter sich im näheren Zusammenhange stehen müssen; was denn auch schon durch die flüchtige Ansicht des Monumentes und der in den verschiedenen Absätzen vorherrschenden Charakteristik der Darstellungen bestätigt wird. Sodann dürfen wir annehmen, dass auch wohl jede Seite des ganzen Monumentes, von oben nach unten betrachtet, gegenseitige Beziehungen enthalten möge. Es kommt somit vornehmlich darauf an, ob wir die Cyklen der einzelnen Absätze des Denkmals (oder die ganzen Seiten desselben) von der Linken zur Rechten, oder von der Rechten zur Linken vorschreitend betrachten müssen. Da diese Darstellungen aber, in ihrer Gesammtmasse, förmlich als eine Bilderschrift anzusehen sind, so scheint — bei einem Volke, welches gleich uns von der Linken zur Rechten zu schreiben gewohnt war — auch diese Folge die natürlichste zu sein Eine gewichtige Bestätigung erhält diese Annahme durch die verschiedene Form jener menschlichen Köpfe, die an den Seiten des die Spitze des Monumentes krönenden Kapitäles, von den Schlangenknoten eingefasst, enthalten sind. Es ist bemerkt worden, dass in der verschiedenen Bildung dieser Köpfe die vier Alter des Menschen dargestellt sind; die vorschreitende Folge ist auch hier die von der Linken zur Rechten, so nämlich, dass der kindliche Kopf an der Ostseite, der Jünglingskopf an der Nordseite, der männliche an der Westseite, der Greisenkopf an der Südseite, der Hauptseite des ganzen Monumentes, enthalten ist. Unbedenklich wird eine Entwickelung der Gedankenfolge an so bedeutsamer Stelle, wo der Grundinhalt des ganzen Werkes zusammengefasst erscheint, nicht zufällig sein; wir werden gewiss nicht irren, wenn wir die Anordnung dieser Köpfe als den eigentlichen Schlüssel zur Lösung der ebenberührten Frage betrachten, gleich ihnen in der Bilderfolge der einzelnen Cyklen eine Hindeutung auf die verschiedenen Stadien des Lebens oder auf die gleichartigen Entwickelungsmomente besonderer Verhältnisse annehmen, gleich ihnen auf der Ostseite beginnen und auf der Südseite schliessen. Dass die Hauptseite des Monumentes den jedesmaligen Schluss der einzelnen Cyklen enthält, ergiebt sich schon daraus, dass hier zunächst — wie an der obenbesprochenen Dedicationstafel — die Bedeutung des Ganzen als eines Grabmonumentes, ausgedrückt sein musste. Dennoch ist zu bemerken, dass sich hier nicht bloss Beziehungen auf den Tod, sondern, ebenso natürlich, auch Darstellungen vorfinden, welche als allgemeine Repräsentation der Bedeutung und der Würde des Geschlechtes oder der Person, welcher das Denkmal gewidmet war, zu fassen sein dürften; es sind die Darstellungen der Hauptseite somit ebenso nöthig an den Anfang, wie an den Schluss der Betrachtung eines jeden einzelnen Cyklus zu stellen.

Wir betrachten die folgenden Darstellungen nach den verschiedenen Cyklen, welche durch die architektonischen Abtheilungen gebildet werden, und beginnen mit den obersten, welche sich den Figuren der Bekrönung zunächst anreihen. Da von dem, was über den Spitzen und Ecken der Giebel angebracht war, nichts erhalten ist, und da die schwachen Reste figürlicher Darstellung auf den würfelförmigen Vorsprüngen der Giebelecken (wie bereits bemerkt) keine Deutung mehr zulassen, so haben wir es zunächst mit den im Einschluss der Giebel enthaltenen Reliefs zu thun.

Dies sind sämmtlich mythologische Gegenstände, und zwar solche, die, nach meiner Ansicht, das Walten göttlicher Wesen über dem Leben des Menschen und dessen verschiedenen Stadien ausdrücken, vielleicht auch mit Rücksicht auf die an gewisse Lokalitäten oder an das Secundinische Geschlecht geknüpfte Verehrung besondrer Gottheiten.

So sehen wir — die Darstellung in dem Giebel der Vorderseite vorläufig dahingestellt — in dem Giebel der Ostseite einen colossalen weiblichen Kopf, neben dem auf jeder Seite eine Hirschkuh hervorspringt. (Es ist aber nur die eine Seite erhalten, indem fast die Hälfte des Giebels aus neuerer Restauration besteht.) Unbedenklich ist hier Diana zu erkennen, die, in Rücksicht auf den kindlichen Kopf an der entsprechenden Seite des Kapitäls, in ihrer Eigenschaft als Pflegerin und Schützerin des Jugendlichen, nicht unwahrscheinlich selbst als die Geburtsgöttin, als Diana Ilithya, als Dea Lucina, zu fassen ist; ähnlich, wie sie auch an dem Hauptrelief derselben Seite des Monumentes, zwischen den Pilastern, wiederkehrt.

In dem nördlichen Giebel sieht man einen jugendlich männlichen Kopf in einem strahlenartigen Nimbus, zu dessen Seiten je zwei flüchtige Rosse hervorspringen; es ist Phoebus Apollo, durch den Nimbus als Sonnengott bezeichnet, der Heilbringende und Ordnende im Allgemeinen, hindeutend auf die Sonnenhöhe des Lebens, als Helios zugleich (was für andre auf der Nordseite des Monuments enthaltene Reliefs nicht unwichtig ist) der Hüter der Strassen. Die künstlerische Anordnung dieser Darstellung selbst ist ungemein trefflich; sie füllt den Raum in vollkommen gemessener Weise aus und ist auch im Detail sehr schön durchgebildet. Sie ist freilich, wie auch die ebenbesprochene Darstellung der Diana, in einer mehr ornamentistisch sinnbildlichen Weise gehalten, als dies etwa von Seiten griechischer Künstler zu erwarten gewesen wäre; in der römischen Kunst, und bereits in den besten Zeiten derselben, ist sie aber keinesweges ohne Beispiel [1]).

In dem westlichen Giebelfelde erscheint eine schlafend ruhende weibliche Figur, halbnackt, die linke Hand auf einen Krug gestützt, die rechte auf das abgewandte Haupt gelegt; auf sie zu eilt ein Mann mit Helm, Schild und Lanze, nackt, und nur eine leichte Chlamys ihm nachflatternd. Die Darstellung ist ganz die öfters vorkommende des Mars und der Rhea Sylvia; sie stimmt auch mit der Schilderung, welche Ovid von dieser Scene giebt [2]), überein. Gewiss folgte der Bildner hier den Typen einer solchen Darstellung; doch ist bereits bemerkt worden [3]), dass es, dem symbolisirenden Charakter des ganzen Werkes gemäss, hier näher liege, in der weiblichen Gestalt, statt an die Person der Rhea Sylvia zu denken, eine Nymphe und zwar die Nymphe der Mosel vergegenwärtigt zu sehen; so dass das Ganze auf die Vereinigung römischer Macht mit der Fruchtbarkeit des Mosellandes zu deuten wäre. Mit solcher Ansicht vollkommen übereinstimmend, möchte ich aber in der Erklärung der Darstellung noch etwas weiter gehen. Bei dem mehr idyllischen Inhalte der Scene ist es wohl erlaubt, den Mars, trotz seiner, durch die spätere Kunst festgestellten

[1]) So findet sich eine ähnliche, neuerlich erworbene Darstellung, eine freie Gruppe aus gebranntem Thon, deren Schönheit die höchste Auszeichnung verdient, im Antiquarium des Berliner Museums. — [2]) Fast, lib. III, 1. ff. — [3]) Schorn, a. a. O. S. 283.

Attribute, in derjenigen Bedeutung zu fassen, welche er ursprünglich bei den Römern hatte, und welche auch bei ihnen, obschon häufig durch den Begriff des Kriegsgottes verdunkelt, doch nie erloschen ist: nämlich als schützenden, segnend waltenden Naturgott, als Mars Silvanus. Dies führt uns auf den Verkehr mit der Natur, der nach meiner Ansicht auch andern Bildern derselben Westseite zum Grunde liegt; zugleich dürfte die tiefe Ruhe in der Gestalt der Nymphe auf diejenige Ruhe zu deuten sein, welche der Abend des Lebens mit sich führt. Noch muss bemerkt werden, dass das ebenbesprochene Relief wiederum vortrefflich gearbeitet ist und sich vor allen übrigen durch gute Erhaltung auszeichnet.

Im südlichen Giebel endlich, in dem der Hauptseite, sieht man die Darstellung eines, nur mit der Chlamys bekleideten Jünglings, der einen Krug und Stab in den Händen hält, zwischen zwei, ebenfalls fast nackten[1]) weiblichen Gestalten, die ihn an den Armen zu sich ziehen. Die Bewegung ist leidenschaftlich, in den Geberden des Jünglings erkennt man deutlich eine Abwehr gegen den Ungestüm der Weiber. Die ältere Erklärung, welche hier den Bacchus zwischen zwei Bacchantinnen erkennen wollte, ist durchaus unstatthaft; es kann nur Hylas vorgestellt sein, der von den Nymphen geraubt wird. Die symbolische Bedeutung einer solchen Darstellung an einem Grabmonumente ergiebt sich wiederum von selbst: sie ist geradezu als ein Sinnbild des Todes dessen, dem das Denkmal vorzüglich gewidmet war, zu fassen. Während wir demnach auf den übrigen Giebeln die Darstellung segnender, hülfreicher Gottheiten sahen, erblicken wir hier, wo vornehmlich die Bedeutung des Ganzen als Grabmal hervortreten musste, dämonische Wesen, welche das Leben vernichten. Doch scheint es mir, dass hier wiederum mehr als etwa nur die allgemeine Andeutung des Todes gegeben sei. Für eine solche genügte bereits der Ganymedesraub auf dem Gipfel der Bekrönung. Das Gewaltsame der ganzen Darstellung, das heftig Widerstrebende in der Gestalt des Hylas, scheint auf einen plötzlich gewaltsamen Tod, die Versinnlichung desselben durch die Nymphen auf einen Tod in den Wellen des Flusses zu deuten. Was die künstlerische Ausführung anbetrifft, so hat dies Relief, besonders die Gestalt des Hylas, etwas Gespreiztes und Dürres. Vielleicht mochte das Geschick des Künstlers zu einer Darstellung von also bewegter Handlung nicht ausreichen, zumal wenn ihm (wie bei dem Relief des Mars anzunehmen ist) kein genügendes Vorbild vorlag; vielleicht hat aber auch die Verwitterung des Steines das Ihrige hinzugefügt, um die Gestalten dürrer, somit schroffer, erscheinen zu lassen, als es ursprünglich der Fall sein mochte.

In den erhaltenen Giebelecken (auf der Nordost- und auf der Südwest-Ecke) sieht man grosse liegende Urnen dargestellt, aus denen Wasser hervorströmt; ohne Zweifel waren eben solche auch in den gegenwärtig erneuten Giebelecken vorhanden. Bei der regelmässigen Wiederholung dieses Symbols scheint es mir am Natürlichsten (da dasselbe doch gewiss nicht als müssige Dekoration angesehen werden darf), wenn man darin eine Anspielung an das von der Mosel bewässerte Land findet; der Inhalt der beiden zuletzt besprochenen Reliefs würde durch solche Erklärung noch

[1]) Die eine dieser Figuren, welche gegenwärtig mit einem unförmlichen Mantel bekleidet erscheint, ist in späterer Zeit von plumper Hand ergänzt worden. Von dem Original ist nur der Kopf erhalten. (Anm. von Chr. W. Schmidt.)

prägnanter werden. — In den Gesimsen der Giebel sieht man seltsam dekorative Darstellungen, aus Masken, schwebenden Genien und Schilden bestehend; für diese weiss ich keine Erklärung zu geben. Als auffallende Incongruenz in dem gegenseitigen Verhältniss der in den Giebeln enthaltenen Darstellungen ist sodann noch einmal (wie aus den vorigen Schilderungen bereits hervorgeht) zu erwähnen, dass je zwei nebeneinanderstehende Giebel theils mit grossen Köpfen und dem Zubehör derselben, theils mit ganzen Figuren in dramatisch bewegter Handlung ausgefüllt sind. Hierin erkennt man allerdings einen Mangel an dem nöthigen ästhetischen Gleichmaass, somit ein Zeugniss für einen schon sinkenden Zustand der Kunst; vielleicht deutet auch dies darauf hin, dass der Bildner zum Theil nicht ohne Vorbilder gearbeitet hat, und dass ihm, für die ebengenannten Stellen, deren verschiedenartige vorlagen. Gleichwohl ist wiederum anzuführen, dass dieser Uebelstand vor dem Monumente selbst, wo man stets nur die einzelne Seite vor Augen hat, und wo die grossen Dimensionen eine nähere Aufmerksamkeit auf das Einzelne in Anspruch nehmen, bei weitem weniger auffällig wirkt, als wenn man die sämmtlichen Seiten in kleinen, schnell übersichtlichen Abbildungen betrachtet [1]).

Die Bilder der Attika führen uns in die bürgerlichen Verhältnisse der Familie ein. Ich beginne die Betrachtung derselben mit dem zunächst wichtigen und charakteristischen Relief der Vorderseite. Wir sehen in demselben eine Versammlung verschiedener Personen vor uns; Architekturen auf beiden Seiten des Hintergrundes lassen auf die Darstellung eines inneren Raumes schliessen. Zwei Personen in der Mitte halten, über einem jetzt unförmlichen grossen Geräthe, das auf der Erde steht und ein Kessel gewesen sein mag, einen ausgebreitet hängenden Gegenstand; ohne Zweifel ein Stück Zeug. Zur Linken trägt einer ein zweites grosses Zeugstück herein, das ihm ein Andrer abzunehmen scheint; zur Rechten sind andre Figuren; in der Mitte ist Mehreres verdorben. Sämmtliche Figuren tragen kurze, ungegürtete Tuniken, so dass man sie mit gutem Grunde für Arbeiter halten darf. Man erklärt dies Bild, und gewiss richtig, für eine Andeutung des Geschäftsbetriebes der Familie, in welchem eine Ge-

[1]) Noch muss ich bemerken, dass ich in der Erklärung der Giebel-Reliefs von Schorn (a. a. O. S. 282 ff.) zum Theil abgewichen bin, indem mir die Deutung, welche Schorn bei diesen Darstellungen als die vorherrschende zu Grunde legt, nicht ganz passlich und nicht vollkommen durchführbar erscheint. Schorn findet in ihnen nämlich die vier Tageszeiten vergegenwärtigt, so dass der Hylasraub den Morgen, Diana den Abend, Helios den Tag, das Relief des Mars die Nacht vorstelle. Für den Hylasraub scheint die angegebene Bedeutung aber etwas gezwungen; und in Bezug auf die Diana ist zu bemerken, dass ihr der Halbmond fehlt, der sie zur Luna machen muss. (Aeltere Erklärer wollen die Andeutungen desselben zwar gesehen haben; da sie aus den Darstellungen jedoch, wie im Obigen bereits einige Beispiele gegeben sind, alles Mögliche herausgesehen haben, wovon in der That oft Nichts vorhanden ist, so scheint es mir, dass man auch hierauf nicht bauen dürfe. Gegenwärtig ist Nichts von einem Halbmonde über dem Kopfe der Diana zu finden). Sodann müsste man doch wohl erwarten, dass die Darstellungen sich in der durch den Wechsel der Tageszeiten bedingten Folge aneinanderreihten, was aber in Schorn's Erklärungen nicht der Fall ist, auch nicht eintritt, wenn man etwa zwischen dem Marsbilde und dem der Diana die Rollen wollte wechseln lassen. Endlich bleibt es immer bedenklich, dass die Darstellungen nicht den Himmelsgegenden zugewandt sind, denen die angenommenen Tageszeiten doch wohl entsprechen müssten.

wandfärberei zu erkennen ist; jenes unförmliche Geräth dürfte sodann den Färbekessel vorgestellt haben, aus welchem das eben gefärbte Gewandstück herausgezogen worden. Die anderweitigen Beziehungen auf Gewerbe und Handel, die sich auf dem Monumente finden, jenes zweite zur Schau getragene Gewandstück in den Händen der als Secundinus Aventinus bezeichneten Person auf der Dedicationstafel, die unter den Reliefs des Frieses enthaltene Darstellung eines chemischen Laboratoriums (ohne Zweifel eine Färberei) rechtfertigen eine solche Auffassung des in Rede stehenden Reliefs; zugleich ist als weitere Unterstützung dieser Ansicht zu bemerken, dass Trier zu jener Zeit durch bedeutende Gewandfabriken ausgezeichnet war. Das Relief ist indess nicht als eine genreartige Darstellung nach unsern Begriffen zu fassen; es war nicht die Absicht, eine einzelne, vorübergehende Scene aus dem Leben zu geben; vielmehr liegt in der Weise, wie das Gewandstück in der Mitte des Bildes dem Beschauer entgegengebreitet wird, etwas entschieden Repräsentirendes. Es war unbedenklich die Absicht, hier, an der Hauptseite des Monuments, in gewissermaassen allgemein gehaltenen Zügen auch dasjenige zur Schau zu stellen, worauf die Blüthe, der Reichthum, das Ansehen der gefeierten Familie begründet war. Das Bild an der Hauptseite des Podest's, von dem weiter unten, scheint in solchem Bezuge, mit dem ebenbesprochenen zu correspondiren.

Das Relief an der Ostseite der Attika wird ebenfalls durch Architekturen als Darstellung im Inneren eines Gebäudes bezeichnet. Man sieht in der Mitte einen Tisch; auf der einen Seite desselben eine, in einem Lehnstuhl sitzende männliche Gestalt, vorübergebeugt; neben ihr eine stehende. Gegenüber eine an den Tisch gelehnte Person, von der man vermuthen darf (die Darstellung ist hier ziemlich verwittert), dass sie Geld auf den Tisch zähle; links neben dieser, im Vorgrund, eine vierte, welche in das Gemach hereinzutreten und etwas zu lesen scheint; diese letztere wiederum deutlich in dem Arbeiter-Costüm. Vermuthlich sieht man hier eine Comtoir-Scene, oder doch — um moderne Begriffe und specielle Ausdeutung des nicht wohl Erhaltenen bei Seite zu lassen — eine Darstellung, welche die Ordnung und Verwaltung eines Geschäftsbetriebes zum Gegenstande hat.

Die Darstellung auf der Nordseite ist mythisch-symbolischer Art, doch auch sie in nicht minder deutlichem Bezuge auf die Verhältnisse des bürgerlichen Geschäfts. Auf jeder Seite desselben steht ein Greif in grosser Dimension mit emporgerecktem Halse; zwischen den Greifen ein nackter Jüngling in lebhafter, drohend bewegter Stellung, fast als ob er sie mit Heftigkeit am Zügel führe. Die Greifen aber sind im griechischen Mythus die Hüter des Goldes, welches ihnen die bei den Hyperboreern wohnenden Arimaspen in mühsamem Kampfe abringen. Es ist hier somit die Andeutung eines gewinnreichen Erwerbes gegeben, dessen Förderung aber nicht ohne Mühen und Sorgen gelungen war; wie dies Letztere auch die Geberde jenes Jünglings erkennen lässt, obgleich in demselben kein einäugiger Arimaspe dargestellt ist. (Auffallend sind die bildnerischen Missverhältnisse in dem Körper dieses Jünglings, dessen oberer Theil bedeutend schmaler als der untere erscheint.) Noch ist zu bemerken, dass in den Greifen zugleich ein besondrer Bezug auf das darüber befindliche Apollobild erkannt werden muss; gemäss der hyperboreischen Herkunft des Apollo, die sich in der antiken Mythe findet, waren sie diesem Gotte

heilig, und so erscheint er zugleich als der eigentliche Gewährer des Segens, den die Greifen bewahren.

Auf der Westseite der Attika sieht man ein leichtes, offenes, zweirädriges Fuhrwerk, das von zwei Maulthieren gezogen wird. Auf dem Wagen sitzen zwei männliche Personen, ein jüngerer, welcher Zügel und Peitsche (oder Geissel) führt, und ein älterer, der jenen, wie es scheint, fahren lehrt oder ihm dabei behülflich ist. Der Wagen ist so eben aus einem seitwärts angedeuteten Stadtthore hervorgekommen; hinter den Maulthieren sieht man einen Meilenzeiger, auf welchem das Zeichen L IIII enthalten ist. Man liest das letztere als Lapis quartus und deutet es auf die Entfernung Igels von Trier, welche vier römische Meilen beträgt; wonach sodann jenes Thor das von Trier sein würde. Nach dieser, wenigstens nicht unpasslichen Erklärung und nach dem ganzen Zusammenhange, den ich in den, noch deutlich erkennbaren Bildwerken des Monuments finde, scheint es mir am Angemessensten, hier an heiteres Landleben und Villeggiatur zu denken, dazu man sich, die Stadt verlassend, anschicke; so dass auf die Mühen des Erwerbes hier der Genuss des Lebens folgen würde. Das darunter befindliche Bild des Frieses scheint mir für solche Annahme eine ziemlich deutliche Bestätigung zu geben; auch dürfte es vielleicht nicht ganz unschicklich sein, wenn man in dem älteren der beiden Männer das Bild jenes vorzüglichst verehrten Anverwandten, der als die Hauptperson der Dedicationstafel zu betrachten ist, in dem jüngeren das Bild des Secundinus Securus erkennen wollte. Sonst hat man bei dieser Darstellung auch an leichten Waaren-Transport oder an ein leichtes Postfuhrwerk gedacht; es scheint mir indess ein solcher Bezug minder nahe zu liegen, zumal wenn man den nothwendigen Zusammenhang und die gegenseitigen Bedingnisse der Darstellungen ins Auge fasst. — Einzelne Beschädigungen abgerechnet, ist das ebenbesprochene Relief wiederum vortrefflich erhalten, besonders die beiden männlichen Figuren, die in überaus anmuthiger, wahrhaft classischer Naivetät componirt sind. Auch die Arbeit an den Köpfen der beiden Maulthiere ist hier höchlichst zu rühmen.

Die Reliefs in den Friesen des Pilasterbaues enthalten kleine, zumeist figurenreiche Darstellungen, in denen sich die bürgerlichen Verhältnisse der Familie noch deutlicher und entschiedener, als in denen der Attika, aussprechen. Sie erscheinen, was das Verhältniss ihrer künstlerischen Ausführung zu denen der übrigen Reliefs betrifft, als leichte, aber zumeist recht tüchtig gearbeitete Skizzen, falls ihnen das Gepräge der letzteren nicht vielleicht durch die Verwitterung zu Theil geworden sein sollte, die natürlich bei kleinen Dimensionen einen ungleich auffälligeren Einfluss hervorbringen muss als bei grossen [1]).

Der Fries an der Vorderseite des Denkmals wird durch zwei kleine Säulen in drei Abtheilungen getheilt; es scheint eine geräumige Säulenhalle mit zwei Nebenräumen vorgestellt zu sein. In dem mittleren Raume sieht man ein festliches Mahl; zu den Seiten eines Tisches, rechts und links, sitzen zwei Männer in eigenthümlich grossen (fast modern erscheinenden) Lehnstühlen; zwei Diener hinter dem Tische tragen die Speisen auf. In dem Raume zur Linken sieht man einen zierlich gearbeiteten

[1]) Die Figuren dieser Friese haben keineswegs das Verkrüppelte und Gnomenartige, wie auf Osterwald's Abbildungen.

Schenktisch; ein Diener ist im Begriff, ein Gefäss herunterzunehmen, ein andrer schenkt aus einem zweiten Gefässe in eine Trinkschale ein. In dem Raume zur Rechten scheint man die Speisen für das Mahl bereit zu stellen, oder es dürfte hier etwa die Küche vergegenwärtigt sein. Da in dieser Darstellung, zumal sie sich an der Schauseite des Monuments und zunächst über der Dedicationstafel befindet, natürlich aber kein gewöhnliches Mahl enthalten sein kann; da ihr vielmehr eine besondre und ausgezeichnete Bedeutung beiwohnen muss, so hat man, meines Bedünkens, hier nur an die Feier des Leichenmahles zu denken, womit sodann sehr wohl übereinstimmt, dass sich uns für jene beiden, in den Lehnstühlen sitzenden Personen die beiden Ueberlebenden, die Stifter des Monuments, ganz von selbst und ungesucht darbieten.

Auf dem Fries der Ostseite erkennt man, wie bereits bemerkt, die Darstellung einer Werkstätte, die man am Sichersten als eine Färberei betrachten darf. Architekturen auf beiden Seiten des Grundes deuten einen inneren Raum an. Zur Rechten sieht man einen Heerd mit einem in denselben eingelassenen Kessel, in welchen ein Arbeiter, wie es scheint, etwas hineingiesst, während ein andrer mit einem Geräthe in dem Kessel zu rühren oder etwas daraus hervorzuziehen im Begriff ist. In der Mitte, von einem starken Gestell gehalten, steht ein anderes rundes Gefäss, ohne Zweifel wiederum ein Kessel, bei dem ein dritter Arbeiter beschäftigt ist. Dann folgt ein Tisch mit Schüsseln und andern, nicht mehr deutlichen Gegenständen, neben ihm ein vierter Arbeiter. Ein fünfter tritt zur Linken durch eine Thür herein und trägt (ebenso wie jener Mann auf dem Hauptrelief der Attika) ein Gewandstück über der Schulter. An die Darstellung einer Kochküche, die, nach Andrer Erklärung, die Vorbereitungen zu dem eben besprochenen Festmahle enthielte, ist hier gar nicht zu denken. Jedenfalls sehen wir eine gewerbliche Beschäftigung vor uns; und da sie an der Ostseite, der Anfangsseite der Cyklen, erscheint, so haben wir hierin ohne Zweifel den Beginn der Thätigkeit, welche den Wohlstand der Familie begründet, zu suchen.

Der Fries der Nordseite stellt uns den naturgemässen Fortschritt dieser Thätigkeit, den Handel mit den selbst erworbenen Produkten, dar. Man sieht einen Berg angedeutet, auf dessen einer Seite ein beladenes Maulthier hinauf, auf der andern Seite hinabgetrieben wird. Zu beiden Seiten sind Gebäude dargestellt, wohl als Andeutung der verschiedenen Ortschaften, die, durch das Gebirge getrennt, durch den Handel mit einander in Verbindung gesetzt wurden. Auf dem Gipfel des Berges erscheint ein kleines Häuschen, etwa ein Gasthaus oder ein Posthaus oder ein Stationsgebäude andeutend. In künstlerischem Belange trifft diese Composition der Vorwurf, dass sie zerstreut und ohne eigentliche Wirkung ist, was, der allerdings ungünstigen Aufgabe zum Trotz, dennoch wohl zu erreichen gewesen wäre.

Auf dem Friese der Westseite endlich sieht man sechs Männer, welche durch ein zur Linken angedeutetes Thor eingetreten sind und einem siebenten, der, unter einem Baldachin stehend, als Herr bezeichnet wird, mit unterwürfiger Geberde Abgaben darbringen. Sie tragen, als Landleute, zum Theil Stäbe in den Händen; unter den Gaben erkennt man deutlich einen Hasen und Fische. Hierin scheint ziemlich bestimmt der Besitz an Feldern und Gewässern ausgedrückt, der sich, wiederum als naturgemässe Folge, den durch den Handel erworbenen Reichthümern anreiht.

Hierauf folgen die Darstellungen an dem Haupttheile des ganzen Monuments, die zwischen den Pilastern befindlichen. Die wichtigste derselben, die Dedicationstafel, ist bereits oben besprochen worden; die andern Darstellungen sind wiederum mythisch-symbolischer Art, doch so, dass man hier die bedeutsamsten Entwickelungsmomente des persönlichen Lebens, ohne Zweifel in unmittelbarem Bezuge auf die Hauptperson der Dedicationstafel, erkennt. — Zunächst ist indess noch Einiges über die bildnerische Dekoration der Pilaster, welche diese Darstellungen einschliessen, hinzuzufügen. Die Schäfte der Pilaster zerfallen in vier Felder, in deren jedem ein Knabe dargestellt ist, der in anmuthiger Bewegung über seinem Haupte ein flaches, mit Blättern verziertes Kapitäl hält; die Kapitäle der unteren Abtheilungen bilden stets die Träger für die oberen. Die Bewegungen dieser Knaben sind sehr mannigfaltig; in Bezug auf das lebendige Gefühl für das Nackte, auf die Grazie der Form, auf die liebliche Naivetät der Bewegung gehören sie zu den schönsten Theilen des ganzen Monumentes; überhaupt reihen sie sich den anmuthigsten Darstellungen solcher Art, die man aus dem Alterthum kennt, nicht unvortheilhaft an. Unbedenklich sind sie an dieser Stelle als heitere Genien des Lebens aufzufassen. So erscheinen sie an der Vorderseite des Denkmals, so an den beiden Nebenseiten; an der Hinterseite (der Nordseite) treten statt ihrer jedoch andre Darstellungen ein, von denen hernach die Rede sein wird. An den Basen der Pilaster, soweit diese deutlich erhalten sind, sieht man Schwäne dargestellt, welche eine Scheibe oder vielleicht einen Kranz im Schnabel halten. Hierin scheint eine Andeutung auf das feuchte Element, welches den Grund des irdischen Lebens ausdrückt, enthalten. Zugleich darf man auch wohl einen Wechselbezug zwischen dieser Darstellung und dem in den Pilasterkapitälen enthaltenen menschlichen Kopfe annehmen und in dem letzteren, da die Schwäne dem Apollo heilig waren, ein Bild dieses Gottes erkennen, der sodann (zumal in seiner Nebenbedeutung als Helios) die sonnige Höhe und das fördernde Licht des Lebens versinnlichen würde.

Die Flächen zwischen den Pilastern auf den beiden Schmalseiten des Denkmals, auf der Ost- und Westseite, sind durch Leisten, welche in der Mitte quer durch dieselben hindurchlaufen, eine jede in zwei Felder getheilt, so dass sie je zwei kleinere Reliefs enthalten, während die grosse Fläche an der Nordseite nur durch Ein Relief ausgefüllt wird. Leider ist nur das letztere Bild einigermaassen genügend erhalten; die andern haben mehr oder weniger bedeutend gelitten, so dass bei ihnen nur Vermuthungen über die vorhanden gewesenen Darstellungen möglich sind; doch lässt sich die Vermuthung über den Inhalt einzelner von ihnen bis zur wahrscheinlichen Gewissheit steigern. Sie scheinen sich sämmtlich auf den Mythus des Herkules zu beziehen und unter dem Bilde dieses, durch seine Mühen wie durch seine Thaten gleich ausgezeichneten Heroen zunächst die Anstrengungen eines schlichten menschlichen Lebens und die glücklichen Erfolge derselben zu vergegenwärtigen [1].

Das obere Bild der Ostseite, das wenigstens in seinen wichtigsten Theilen noch erhalten ist, stellt ohne Zweifel die Geburt des Herkules dar, dem Mythus gemäss, der diese Geburt als eine verzögerte und wider

[1]) Ich folge hierin den sinnreichen und sehr wohl begründeten Deutungen, welche Schorn (a. a. O. S. 286 ff.) für das Einzelne giebt, indem es mir scheint, dass diese sich auf's Treffendste mit meiner Auffassung des Ganzen vereinigen.

Willen der Ilithya (der göttlichen Geburtshelferin) erfolgte, erzählt. Eine weibliche Gestalt, halbentblösst am Boden liegend und auf den linken Arm gestützt, ist als Alcmene zu betrachten; ihr entgegengewandt, in heftiger, fast drohender Geberde, eine andre Gestalt, deren kurzgegürtete Tunika, sowie das über dem Kopfe fliegende Gewand vorzüglich der Diana (hier Diana Ilithya) gemäss ist; als Geburtshelferin trägt sie ein Kindchen von sehr kleiner Dimension, somit unbedenklich ein neugebornes, in der Hand, aber unfreundlich in der Art, dass sie dasselbe am rechten Schenkel gefasst hält, und dass Kopf und Aermchen niederhangen [1]. Ein, für solche Erklärung nicht ganz passender Baum zwischen den beiden Hauptfiguren, der auf ein landschaftliches Local deuten würde, darf als eine nicht sonderlich gewichtige Licenz von Seiten des spätrömischen Künstlers betrachtet werden. — Das untere Bild der Ostseite ist höchlichst zerstört; man erkennt hier nur noch, am untern Theil des Reliefs, geringe Reste einer einzelnen Person, den Kopf und den einen Arm, den sie auf den Kopf gelegt hält. Schorn vermuthet, dass hier die Begebenheit mit den Schlangen, welche zur Wiege des Herkules kamen, möchte dargestellt gewesen sein; so dass man in diesem Kopfe (andern antiken Darstellungen derselben Scene gemäss) den Herkules selbst, oder etwa die Alcmene zu erkennen hätte. Die Vermuthung, obgleich sie natürlich nur als eine solche bezeichnet werden kann, scheint mir insofern nicht unpassend, als hier ohne Zweifel eine Darstellung zu erwarten ist, welche zuerst eine Bethätigung der heroischen Kraft in Ueberwindung des widerwilligen Geschickes vergegenwärtigte.

Das grosse Relief der Nordseite entwickelt eine umfassendere Symbolik, die allerdings von der Andeutung individueller Verhältnisse wiederum zu allgemeinen Begriffen hinausführt. Wir sehen hier einen grossen breiten Kreis vor uns, auf welchem die Zeichen des Thierkreises dargestellt sind. Innerhalb des Kreises erblickt man einen von vier flüchtigen Rossen gezogenen Wagen, auf welchem Herkules steht, an seinem Körperbau und an der Keule in seiner Linken deutlich erkennbar; über ihm erscheint der

[1]) Osterwald's Zeichnung, auf welcher diese Erklärung begründet ist, darf gewiss als richtig und genau angesehen werden, zumal, da er zugleich eine Darstellung des erwähnten Kindchens auf einer besondern Tafel im grössern Maassstabe und vollkommen detaillirt mittheilt. Ich muss freilich bemerken, dass das ganze Relief, abgesehen von einzelnen Beschädigungen, ausserordentlich abgewittert ist. Doch steht mir hier kein Urtheil zu, da ich beide Male, als ich Igel besuchte, für diese, der Sonne nur am frühen Morgen zugewandte Seite des Monuments eine höchst ungünstige Beleuchtung hatte, jenen lichtgrauen Wolkenhimmel, der Alles mit Reflexen zu füllen und jede Schattenwirkung an den der Sonne entgegengesetzten Stellen aufzuheben pflegt.

(O. Jahn, in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, XI, S. 63 ff., ist gegen die oben gegebene Erklärung des Reliefs der Ostseite, die nicht bloss durch den Baum schwierig werde, sondern bei der auch die ganze Deutung gezwungen sei. Ueberhaupt habe man nicht nöthig, alle Bilder auf die Herkulesmythe zu deuten, da ja ohnehin oft auf Monumenten, besonders der späteren Zeit, zwei verschiedene Mythen benutzt wurden, um als typischer Ausdruck der Idee des Urhebers zu dienen. Offenbar, so bemerkt er, ist Thetis dargestellt, welche im Begriff ist, den neugebornen Achilleus in das Wasser der Styx zu tauchen. Er verweist dabei auf das ganz ähnliche capitolinische Relief, Mus. Capitol. IV, 17. Ich kann mich gegen das Triftige dieser Bemerkungen nicht verschliessen.)

Obertheil einer weiblichen Gestalt, die durch den Helm und die Bildung des Gesichts ziemlich bestimmt als Minerva bezeichnet wird; ihr sind das Haupt und die rechte Hand des Helden entgegengewandt. Ausserhalb des Kreises, in den oberen und unteren Ecken des Reliefs, sieht man vier grosse Häupter, mehr oder weniger beschädigt, die unteren grösser als die oberen; aus dem Munde hervortretende Strahlen bezeichnen sie als Darstellung der vier Hauptwinde; auf dem unteren Kopfe zur Linken erkennt man auch noch eine Andeutung der Flügel, die hier ebenfalls zu ihrer Charakteristik als Winde dienen. Die Haupttheile des Reliefs sind vortrefflich componirt und füllen den Raum auf eine schöne Weise aus; nur die Köpfe der Windgötter erscheinen bereits schwer und nicht mehr recht im reinen classischen Gefühle. — Der Inhalt der Darstellung, wie bereits angedeutet, ist doppelsinnig; es ist hier sowohl auf ethische als auf kosmologische (oder etwa: auf mikrokosmische und auf makrokosmische) Begriffe hingedeutet, die sich indess gleichwohl zu einem höheren Ganzen vereinigen. Zunächst nämlich ist Herkules der Repräsentant der moralischen Kraft, die das verhängte Mühsal des Lebens überwindet. Wie seine Thaten nach alter symbolischer Auslegung zuweilen astronomisch, als auf die Momente des Thierkreises deutend, aufgefasst werden, so kann man hier die Zeichen des letzteren auch als Sinnbilder seiner Thaten, als Vergegenwärtigung jener Kämpfe des Lebens, erklären. Minerva, die Göttin der Weisheit, ist ihm als Schützerin zugesellt, weil die Kraft zu ihrer Läuterung der Weisheit bedarf; zugleich gemahnt die ganze Darstellung an die Apotheose des Herkules, so dass nicht bloss der Kampf mit den Widerwärtigkeiten, sondern auch der Lohn des Kampfes ausgedrückt ist. Sodann aber hat Herkules in der Symbolik des Alterthums auch eine höhere Bedeutung; er bezeichnet die oberste Leitung der Weltkräfte, er ist Helios selbst, der Lenker des Himmels; er vergegenwärtigt die aufwärts strebende Feuerkraft, welche die Welt ernährt und erleuchtet. Auf solche Bedeutung beziehen sich wiederum der Thierkreis (hier nicht sinnbildlich genommen) und die Darstellung der Winde. Doch auch diese letztere Auffassung schliesst wieder die erstere in sich ein, indem ausdrücklich gesagt wird: Herkules sei als diejenige Kraft der Sonne zu betrachten, welche dem menschlichen Geschlecht zu der Fähigkeit verhelfe, tugendhaft zu sein und dadurch den Göttern ähnlich zu werden [1]. Endlich noch mag es nicht überflüssig sein, zu bemerken, dass Herkules, gleich Helios, der Schützer der Strassen und als solcher besonders von den Handeltreibenden verehrt war. Wir können nach alledem wohl sagen, dass das Bild in dreifacher Steigerung des Gedankens, auf das erfolgreiche Streben nach Erwerb, auf die glücklich überwundenen Kämpfe mit den Mühsalen des Lebens und auf die durch solche Kämpfe erworbene Läuterung des moralischen Bewusstseins hindeute; wodurch sodann der Zusammenhang desselben mit den Cyklen des Monuments überhaupt festgestellt sein würde.

Hiermit stimmen zugleich die Darstellungen überein, welche sich an den Pilastern der Nordseite befinden, und welche, wie bereits bemerkt worden, von den Darstellungen der übrigen Pilaster abweichend sind. In den drei untern Feldern derselben erblicken wir nemlich die Gestalten schlangenfüssiger Giganten, welche in lebhafter, zum Theil leidenschaftlich erreg-

[1]) Macrob. Saturn, I, 20, p. 309. Vergl. das Nähere bei Schorn, a. a. O. S. 293 ff., auch Wyttenbach, Neue Forschungen, S. 88.

ter Weise gegen das Deckglied eines jeden Feldes anringen. Wie in den Giganten, welche das Kapitäl auf der Spitze des Monuments schmücken, so scheinen auch in diesen Gestalten zunächst die unteren tellurischen Kräfte, namentlich die des Erdfeuers, ausgedrückt zu sein. Die Figuren in den beiden oberen Feldern tragen ein anderes Gepräge und scheinen Mars und Merkur darzustellen, auf die Besiegung jener dämonischen Kräfte durch die lichten Götter des Olymp hindeutend. Zugleich ist es vielleicht nicht unpasslich, bei dem Merkur wiederum an Handel, bei dem Mars (hier ebenfalls als Mars Silvanus gefasst) an Landbau zu denken; und dies um so mehr, als sich Merkur auf der linken Seite (im Uebergange von der Ostseite des Monuments), Mars auf der rechten (im Uebergange zur Westseite) befindet.

Für die Reliefs zwischen den Pilastern der Westseite sind durch Schorn sehr geistreiche Erklärungen gegeben, die, ob auch wegen des fragmentirten Zustandes dieser Darstellungen nicht völlig sicher, doch schwerlich durch bessere zu ersetzen sein möchten. In dem oberen Felde sieht man links eine ungemein trefflich gearbeitete männliche Figur, von schönem, kräftig jugendlichem Körperbau, die einen Stab in der Rechten emporhält und vor einer sich emporrichtenden Schlange zurückzuweichen scheint; rechts die fast unkenntlichen Fragmente einer andern Gestalt, und dieser zugewandt, im oberen Raume der Darstellung, die obere Hälfte einer Minervenfigur (der Minerva auf dem Bilde der Nordseite ganz entsprechend). Die Erklärung, dass hier der Kampf mit der lernäischen Hyder vorgestellt gewesen, scheint mir völlig treffend; die erhaltene Gestalt würde hiernach als Iolaus zu betrachten sein, der die Hälse der Hyder, um das stete Nachwachsen der Köpfe zu verhindern, mit Feuerbränden auszubrennen hatte; jene unkenntliche Gestalt aber würde den Herkules vorgestellt haben. Die Bedeutung einer solchen Darstellung scheint mir für die Zwecke des Monuments ziemlich nahe zu liegen; ich würde darin sinnbildlich die Befreiung eines Bodens von wildem Gewässer, den Schutz gegen das Wasser überhaupt, um den Boden für die Zwecke des Landbaues urbar zu machen, ausgedrückt sehen. Dass dergleichen in dieser Gegend, die noch gegenwärtig so häufigen Ueberschwemmungen ausgesetzt ist, zumal bei den Stockungen des leichteren Abflusses, welche das Zusammenströmen zweier Flüsse naturgemäss hervorbringt, sehr nöthig sein mochte, bedarf keines weiteren Nachweises. — Auf dem unteren Bilde sieht man die Reste einer weiblichen, unter einem Baume sitzenden Gestalt; ihr gegenüber die Reste einer männlichen, welche den rechten Fuss mit scharfgebogenem Knie auf eine Erhöhung stützt, in der linken Hand einen starken Stab, oder wahrscheinlicher eine Keule, hält und die rechte Hand, wie es scheint, gegen den Baum emporstreckte. Es ist kaum zu zweifeln, dass hier der Garten der Hesperiden vorgestellt war und Herkules, welcher die goldenen Aepfel vom Baume pflückte. Eben so klar ist es, dass solche Darstellung den heiteren Genuss des Landlebens würde vergegenwärtigt haben.

Die Darstellungen des Podests haben zum Theil wiederum sehr gelitten. Soviel von ihnen erhalten ist, scheint es, dass sie, ähnlich denen der Attika, sich auf die bürgerlichen Verhältnisse der Familie bezogen. Zunächst ist die Darstellung an der Südseite zu besprechen, die indess auch schon sehr beschädigt ist. Man sieht hier eine zahlreiche Versammlung, die sich um zwei Tische, wie es scheint, umherreiht. Auf der linken Seite sitzt ein Mann auf einem Sessel, unter einer Art von Baldachin, der seine Stelle als

einen besonderen Ehrenplatz bezeichnet; er liest etwas vor, was die den ersten Tisch Umstehenden mit Aufmerksamkeit anhören. Das Feierliche der Darstellung lässt auf die Vornahme eines besondern feierlichen Aktes, etwa auf die Vorlesung eines kaiserlichen Decretes zu Ehren der Familie oder ihres Oberhauptes, oder auf Aehnliches, schliessen. Die an dem andern Tische scheinen ebenfalls einem Vortrage in gemessener Ruhe zuzuhören. Man hat in dem letzteren Tische ein Lagerbett, somit das Krankenlager jenes Familienhauptes, und dem entsprechend in der ersten Scene die Vorlesung des Testaments erkennen wollen; so sehr passlich diese Erklärung sein würde, so habe ich mich doch nicht überzeugen können, dass hier wirklich ein Lager vorgestellt gewesen sei.

Das Bild auf der Ostseite des Podests ist, bis auf die schwachen Spuren einer menschlichen Figur, so zerstört, dass von dessen Inhalt auch keine Hypothese mehr aufzustellen ist; dies ist um so mehr zu bedauern, als hier vermuthlich wiederum eine Anspielung auf das Gewerbe, womit die Thätigkeit der Familie begonnen, enthalten war. — Auch das Bild auf der Nordseite ist in hohem Grade zerstört. So viel ich davon zu erkennen vermochte, schien es mir in der Mitte einen grossen Ballen, oder vielmehr deren mehrere übereinandergepackt, und auf einem eignen schlangenartigen Gewinde (der Andeutung von Wellen?) ruhend, vorzustellen; sodann hinter demselben und zu seinen Seiten mehrere Personen in den Geberden angestrengter Beschäftigung, einer zur Rechten namentlich in der Geberde, als ob er ein Schiff abstossen wolle. Wenn überhaupt etwas Näheres hierüber zu sagen ist, so scheint es mir am Passlichsten, in dem Bilde ein Arrangement zum Waarentransport — somit wiederum Bezugnahme auf Handelsthätigkeit, zu erkennen. Andre haben eine Kampfscene darin sehen wollen [1], für die ich aber keine Bestätigung fand. — Das Bild auf der Westseite ist hinreichend deutlich erhalten. Es stellt einen vierrädrigen Wagen dar, hochbepackt und überschnürt, der von drei Maulthieren gezogen wird und so eben aus einem Thore hervorkommt. Die nächste Erklärung scheint, hiebei an den Landtransport von Waaren zu denken; doch wäre es auffallend, dass dergleichen zweimal an dem Denkmal vorkommen sollte, da eine ähnliche Darstellung (abgesehen von der Darstellung des zuletzt besprochenen Reliefs) schon an dem Fries der Nordseite enthalten war. Ich möchte hier somit, und vorausgesetzt, dass überhaupt meine Auffassung der Darstellungen der Westseite richtig ist, lieber eine Uebersiedelung aus der Stadt auf das Landgut erkennen, ähnlich wie in der entsprechenden Darstellung der Attika, so dass hier etwa die nöthigen Effekten hinausgeführt würden, während es sich dort vorzugsweise nur um die Personen handelte.

Endlich sind noch die Darstellungen auf den drei Stufen unter dem Podest zu besprechen. Von diesen sind die auf der Südseite gänzlich verwittert und die auf der Ostseite durch neuere Steine ersetzt; die auf der Nordseite sind deutlich erkennbar, die auf der Westseite in halbbeschädigtem Zustande erhalten. Die Darstellungen der beiden letztgenannten Seiten

[1] So namentlich Osterwald. Ich bedaure sehr, der schönen Erklärung nicht folgen zu können, welche Schorn, Osterwald's Andeutungen folgend, von diesem Relief giebt. Er findet darin nämlich den Kampf des Achill mit dem Flussgotte Skamandros dargestellt, als Andeutung der Regelung des Flussbettes zur Sicherung der Schifffahrt.

correspondiren mit einander, was den Gesammtinhalt und den der einzelnen Absätze betrifft; es ist demnach wohl mit Zuversicht anzunehmen, dass auch die auf den beiden andern Seiten ursprünglich ähnlich beschaffen waren. Wir sehen in ihnen Scenen des Wasserlebens, theils in mythischen Bildern, theils als Darstellungen des Lebens vorgestellt, als Andeutungen des gemeinsamen Grundes, über dem sich, nach der Anschauung des Alterthums, das irdische Leben erhebt, dabei zugleich mit besondrer Bezugnahme auf die Hauptstrassen des Verkehrs, welche, zumal für jene bergigen Gegenden, das Wasser darbietet. Auf den obersten Stufen erkennt man Genien, die mit Delphinen scherzen, als Andeutungen des heiteren Spieles der Wellen auf der Oberfläche des Wassers; auf der untersten Tritonen im Kampfe mit Hippokampen, die wilde Gewalt des Elementes und die Gefahren, die in seinem Schoosse verborgen sind, anzudeuten. Auf der mittleren Stufe wird ein mit Ballen beladener Nachen von Männern am Ufer gezogen, und zur Seite sitzt der Flussgott in feierlicher Ruhe.

Nachdem wir uns in dieser Art den Inhalt und die Bedeutung der einzelnen Darstellungen in ihrer Folge an den einzelnen Absätzen des Monuments soweit klar zu machen gesucht haben, als es gegenwärtig noch möglich zu sein scheint, dürfte es für die Anschauung des Ganzen nicht unvortheilhaft sein, wenn wir denselben noch einmal — jetzt aber in dem Zusammenhange, welchen die Darstellungen an den einzelnen Seiten des Monuments einnehmen und in welchen sie sich der Betrachtung zunächst darbieten — flüchtig überblicken. Hiebei dürfte vorauszuschicken sein, dass, wie eben bemerkt, der Inhalt der Darstellungen an den Stufen als allen vier Seiten gemeinsam anzunehmen ist, und so auch der Inhalt des grösseren Theils der Bekrönung, an welcher letzteren sich jedoch der vorzüglichst wichtige Theil, die Darstellung des Ganymedenraubes, wesentlich auf die Vorderseite bezieht; dass ferner die Reliefs zwischen den Pilastern als die Hauptdarstellungen der einzelnen Seiten zu betrachten sind, zu denen zunächst die Darstellungen in den Friesen im Verhältniss eines erläuternden Textes, die in der Attika und im Podest sodann im Verhältniss einer weiteren Ausführung dieses Textes zu stehen scheinen; und dass endlich die Darstellungen in den Giebeln den Abschluss für jede Seite ausmachen.

So sehen wir denn an der Vorderseite im Hauptrelief die Gedächtnissbilder derer, denen das Monument gewidmet ist, und den Abschied des vorzüglichst verehrten Familienhauptes von den Freunden, mit Angabe der Namen in der darunter befindlichen Unterschrift; im Friese das Mahl der dem Familienhaupte gewidmeten Leichenfeier; in der Attika und im Podest Scenen, welche den Glanz und die Würden der Familie zu vergegenwärtigen scheinen und deren Begründung wiederum das Verdienst jenes vorzüglichst verehrten Mannes sein mochte; im Giebel das Denkmal des Todes, dem derselbe, wie es scheint, erlag. Darüber sodann, in der Bekrönung, allgemeine Symbole der Welt und ihrer Kräfte, über welchen die Seele des Entschlafenen zu einem höheren Jenseits emporgetragen wird. — An der Ostseite erblicken wir, im oberen Theil des Hauptfeldes, die Geburt eines Helden, dessen Zukunft reich an Thaten und Leiden war, doch endlich zur Apotheose führte. Was unter dieser Darstellung vorhanden war, ist nicht mehr mit einigermaassen zuversichtlicher Vermuthung zu sagen (somit natürlich auch nicht die volle Deutung der ganzen Seite zu geben). In Fries und Attika erscheinen uns die Bilder eines Geschäfts-

betriebes, von dem wir annehmen dürfen, dass durch seine Begründung die Blüthe der Familie ihren Ursprung genommen hatte. Im Giebel das Bild einer Göttin, die als die Beschützerin des Jugendlichen gilt. Es scheint nach alledem nicht unrichtig, wenn man an dieser Seite die Anfänge und die Gründung der Existenz dargestellt sieht. — An der Nordseite erscheint im Hauptfelde ein Bild eben jenes gewaltig kämpfenden Helden, in einer symbolischen Fassung, welche seine ganze Bedeutsamkeit zu vergegenwärtigen bestimmt ist. Fries und wohl auch Podest deuten auf die Mühen des Handels, die Attika auf den daraus erfolgten Gewinn. Das Giebelbild stellt die Gottheit dar, welche als ein Schützer solchen Strebens, überhaupt als ein Sinnbild der reichsten Entfaltung des Lebens zu betrachten ist. — Die Hauptdarstellungen der Westseite lassen uns, wiederum unter dem Bilde des Herkules, den Erwerb und den Genuss ländlichen Besitzes, den Lohn für die Tage des Mühsals, erkennen. Der Fries giebt dasselbe als eine Scene des Lebens; Attika und Podest scheinen eben dahin zu deuten. So auch der Giebel, in welchem der schützende Gott des römischen Volkes (seinem ursprünglichen Begriffe nach ein Naturgott) sich der Nymphe des Mosellandes zugesellt. — Solchen Bildern schliesst sich sodann wiederum unmittelbar der Inhalt des an der Südseite Enthaltenen an.

Die Vermischung idealer Darstellungen mit solchen, welche dem Gebiete des Lebens angehören, bildet eine charakteristische Eigenthümlichkeit der römischen Kunst. Die Römer gingen nicht von jener idealen Weltanschauung aus, welche in der griechischen Kunst ihre Verkörperung gefunden hatte; es war ihnen mehr um die Darstellung des Wirklichen, des Gegenwärtigen zu thun; aber sie wussten sich gleichwohl mit Sinn und mit Geschmack auch die von den Griechen ausgebildeten Typen anzueignen und durch die Verbindung dieser mit den Erscheinungen des gemeinen Lebens, dem letzteren eine höhere Würde, eine eigenthümliche Grossheit zu geben. Die idealen Gestalten verloren bei ihnen allerdings die freie poetische Existenz, die sie bei den Griechen gehabt hatten; sie wandten sie vorzugsweise zur Vergegenwärtigung moralischer Begriffe an; aber das lebenvolle Bild machte den Begriff ebenfalls lebendig, es hob die trockne Abstraction desselben auf, und gab ihm, wenn auch keinesweges eine schärfere Umgrenzung, so doch eine mehr individuelle, mehr persönliche Beweglichkeit. Auf anziehende Weise spielen hier die Begriffe, wie es ihre Erzeugung im Geiste des Menschen mit sich bringt, ineinander über; eine einzelne Andeutung ruft eine ganze Reihe von Gedanken hervor. Die römische Kunst, in ihrer selbständigen Eigenthümlichkeit, ist recht eigentlich eine Bilderschrift; Bild und Gedanke sind in ihr nicht überall, wie in der griechischen Kunst, eins und dasselbe; aber ihre Symbolik ist der Art, dass sie, die Sinne ergreifend, den tieferen Inhalt ahnen lässt und unwillkürlich zur Lösung des anmuthvollen Räthsels anreizt.

Unbedenklich gehören die Bildwerke des Monuments von Igel zu den merkwürdigsten Denkmalen solcher Art, welche sich auf unsre Zeit erhalten haben. Der Reichthum der Darstellungen, die geistreiche Verkörperung der Gedanken, die zum grossen Theil so ausgezeichnete Trefflichkeit der künstlerischen Behandlung räumen ihnen diese ehrenvolle Stelle ein. Was aber ihre besondre Eigenthümlichkeit anbetrifft, so wüsste ich ihnen kein andres Werk an die Seite zu stellen. Mir ist kein zweites Beispiel bekannt, in welchem die schlichten Verhältnisse des bürgerlichen

Lebens im Alterthum auf eine gleich umfassende Weise von dem Glanze der classischen Poesie durchleuchtet uns entgegenträten; kein zweites Beispiel, in welchem, statt des blutgetränkten Lorbeers, statt des Scepters und der Fasces, die einfach treue Erfüllung der Pflichten des Daseins auf eine gleich tiefsinnige Weise künstlerisch verklärt erschiene.

Und gar eigen wird es dem Wandrer zu Muthe, wenn er den Blick von den Bildwerken des alten Denkmals niedergleiten lässt auf die Dächer des Dorfes und auf die Thäler der Saar und der Mosel. Aus dem Bewusstsein des Volkes ist die Deutung jener Bilderschrift lange verschwunden. Nur vielleicht eine unwillkürliche Scheu vor der hohen Würde jener Gebilde, vielleicht auch nur irgend ein Aberglaube war es, was sie im Lauf der Jahrhunderte und Jahrtausende schützend erhielt. Aber die Beredsamkeit der classischen Poesie, die in ihnen waltet, ist dennoch nicht erloschen. Wir fühlen es mit, wie sie auch hier, fern, fern von den Landen ihres Ursprungs eine neue Heimat erworben, wie sie auch hier das Leben bis in das Innerste des Hauses und der Familie durchdrungen hatte. Und vor den Augen unsres Geistes steigt die Welt des Alterthums empor, in dem jugendlich heiteren Adel, dessen sie fort und fort, bis hinab in die Zeiten ihres Verderbens und ihres Sturzes, sich ein gut Theil zu bewahren vermochte, und lebendig tritt uns jener glanzvolle Verkehr entgegen, welcher einst die Säume dieser Berge, die Ufer dieser Ströme erfüllte.

---

2. Der römische Basilikenbau, näher entwickelt nach den Resten der antiken Basilika von Trier.

(Kunstblatt, 1842, Nr. 84, ff.)

Das Gebäude der Basilika hat ein zwiefaches Interesse für die kunsthistorische Forschung. Es gehört auf der einen Seite zu den grossartigsten Gestaltungen, in denen das antike Leben sich ausgeprägt hatte, auf der andern trägt es in sich den Keim zu der Gestaltung eines neuen Lebens; es verbindet unmittelbar die beiden grossen Epochen der Weltgeschichte, die des heidnischen Alterthums und die des christlichen Zeitalters. Die antike römische Basilika gab das Vorbild für den ältesten christlichen Kirchenbau; in leisem, aber stets bewegtem Fortschritte entwickelte sich aus ihr jene wundersame Architektur, welche wir in den gothischen Domen staunend verehren; und als man die Formen der mittelalterlichen Architektur verliess und zu denen des Alterthums zurückkehrte, da bestrebte man sich, auch der Kirche wiederum das einfache Gepräge der Basilika zu geben. Allerdings zwar stehen die modernen Basiliken, die eigentlich diesen Namen verdienen, nur vereinzelt da; man konnte sich nicht auf umfassende Weise all derjenigen, zum Theil so wirkungsreichen architektonischen Elemente entledigen, die im Verlauf der Zeiten sich hervorgebildet hatten; dennoch ist das Streben danach nicht erloschen. Die nähere Bekanntschaft mit dem reinen griechischen

Säulenbau hat demselben eine neue Nahrung gegeben, und vornehmlich in der jüngsten Zeit haben sich Entwürfe und Ansichten geltend zu machen gesucht, welche das Gebäude der christlichen Kirche völlig wiederum in der Weise der antiken Basilika gestaltet wissen wollen, um so das künstlerische Bestreben in den Urzeiten des Christenthums, dem damals keine freie Entwickelung vergönnt war, auf seine reinen Principien zurückzuführen.

Hiebei kommt es natürlich vor Allem darauf an, sich von der antiken Basilika eine möglichst klare Anschauung zu verschaffen. Aber die Einrichtung derselben hat für uns bisher noch vieles Dunkle gehabt; wir kannten nur die allgemeinen Bestimmungen ihrer Anlage; für die Besonderheiten der Ausführung lag uns keine nähere Anschauung vor. Ich darf somit hoffen, dass die folgenden Mittheilungen über einen Baurest aus den Zeiten des classischen Alterthums, der uns einer solchen Anschauung um ein Bedeutendes — und mehr als irgend ein andrer unter den uns bekannten Resten der Römerzeit — näher führt, nicht ohne Interesse dürften aufgenommen werden. Sie beziehen sich auf denjenigen unter den merkwürdigen römischen Bauresten in Trier, der in die westliche Seite des ehemaligen churfürstlichen Palastes verbaut ist und der durch die Volkssage, jedoch ohne weitere Begründung, zu einem Palaste Constantins des Grossen gemacht wird. Ich hatte vor Kurzem Gelegenheit, diesen Baurest, der entschieden nur eine Basilika gewesen sein kann, genau zu untersuchen. — Ehe ich jedoch auf denselben näher eingehe, erlaube ich mir, dasjenige übersichtlich zusammenzustellen, was bisher über die Anlage der antiken Basiliken bekannt war, und was die Grundlage der folgenden Untersuchungen ausmachen muss.

Die selbständige und charakteristisch eigenthümliche Ausbildung der Basiliken gehört den Römern an; sie errichteten dieselben für die gemeinsamen Zwecke des kaufmännischen Verkehrs und der bürgerlichen Rechtspflege. Die Basiliken bestanden demgemäss aus zwei Haupttheilen: aus dem Raum für das Publikum, der eine oblonge Grundfläche hatte und für den Handelsgebrauch die eigentliche Börse bildete, und aus dem Tribunal, welches an jenen in der Form eines Halbzirkels, die Sitze der Richter umschliessend, angelehnt war. Die Ausdehnung, vornehmlich die des oblongen Raumes, musste natürlich, je nach den besonderen Bedürfnissen, auf die verschiedenartigste Weise wechseln. So haben sich einzelne Reste von Basiliken erhalten, welche den oblongen Raum nur klein und ohne eine, durch Säulenarchitektur hervorgebrachte Abtheilung (d. h einschiffig) zeigen: zwei in Italien, in dem alten Aquino und zu Präneste, eine dritte unter den Ruinen von Palmyra in Syrien. Ihnen ist als vierte die sogenannte Basilika Sinciniana in Rom hinzuzufügen, die später (unter dem Namen S. Andrea in Barbara) als christliches Gotteshaus benutzt ward; diese ist gegenwärtig nicht mehr vorhanden, doch haben sich Zeichnungen ihrer ursprünglichen Anlage erhalten. — Reste solcher Art sind indess nicht geeignet, eine höhere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen; von vorzüglicher Wichtigkeit, zumal für die Städte, welche als die Brennpunkte des römischen Lebens betrachtet werden müssen, sind nur diejenigen Basiliken, die eine grössere Ausdehnung und demgemäss eine glänzendere Einrichtung hatten. Den Berichten der alten Schriftsteller zufolge dürfen wir annehmen, dass in solchen an den Langseiten innerhalb des oblongen Raumes Säulenstellungen angeordnet waren, durch welche sich

schmalere Seitengänge von einem breiteren Mittelraume sonderten (dass somit drei Schiffe entstanden); dass über diesen Seitengängen Gallerien, insgemein durch eine zweite Säulenstellung über der ersten gebildet, hinliefen; und dass sich auf der einen Schmalseite des Gebäudes der Haupteingang, auf der andern das Tribunal befand. Eine solche Einrichtung geht namentlich aus der allgemeinen Vorschrift hervor, welche Vitruv für die Erbauung der Basiliken giebt; dass davon jedoch im Einzelnen manche Abweichungen gestattet sein mussten, folgt aus der Beschreibung der Basilika, welche Vitruv selbst zu Fano erbaut hatte (obschon die Besonderheiten dieser Anlage, die er dem Leser angelegentlichst empfiehlt, seinem baukünstlerischen Geschmacke gar keine grosse Ehre bringen). Die Reste dreischiffiger Basiliken, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, sind aber nur äusserst gering; ausser den Ueberbleibseln eines kleinen Gebäudes solcher Art zu Otricoli und ausser einem, ebenfalls nur kleinen kirchlichen Gebäude zu Alba am Fuciner-See, in dem man eine antike Basilika erkennen zu müssen meint, ist nur die allerdings bedeutende Basilika von Pompeji zu nennen, von der aber wiederum nicht so genügende Reste erhalten sind, dass wir die ganze Einrichtung, welche das Gebäude hatte, hinlänglich klar erkennen könnten, die auch in der Form des Tribunals von dem römischen Princip abweicht; letzteres nämlich ist in einer Weise angeordnet, die, analog den vielen Gräcismen, welchen man in Pompeji begegnet, mehr auf griechische Vorbilder schliessen lässt. Dann dürften einige fragmentirte Grundrisse basilikenartiger Bauten zu nennen sein, die sich auf den Bruchstücken des bekannten capitolinischen Planes von Rom erhalten haben. Aber auch diese geben unsrer Anschauung durchaus kein genügendes Bild; vorzüglich wichtig ist es nur, aus diesen Fragmenten zu bemerken, dass der Grundriss desjenigen Gebäudes, welches man für die vielgerühmte, höchst prachtvolle Basilika des Paullus Aemilius hält, ein Paar Säulenreihen, quer vor dem Tribunal hinlaufend, zeigt, und dass auch an den Langseiten des oblongen Raumes je zwei Säulenreihen (somit fünf Schiffe) angedeutet zu sein scheinen, obgleich dies letztere nicht mit völliger Sicherheit aus den Punkten und Lineamenten des Planes zu folgern sein dürfte. — Den grössten Nachdruck legt man insgemein, wo es darauf ankommt, von der antiken Basilika eine genügende Anschauung zu geben, auf die Basiliken der altchristlichen Zeit, von denen sich in Rom und in Ravenna sehr zahlreiche Beispiele erhalten haben, und die nach dem Muster von jenen, ob auch für andre Zwecke, erbaut worden sind. Gewiss geben diese altchristlichen Basiliken die allgemeinen Elemente der antiken — nach den obenangeführten Bestimmungen — wieder; ob sie aber auch für die Besonderheiten der architektonischen Anlage als ebenso maassgebend zu betrachten sein möchten, scheint sehr zweifelhaft. Ich möchte im Gegentheil behaupten, dass jene Erhöhung des Mittelschiffes, welche in den altchristlichen Basiliken durchgehend gefunden und welche dadurch hervorgebracht wird, dass man über den Colonnaden des Inneren besondre Wände aufsetzen lässt, durchaus dem antiken Formengefühle, dem ganzen Princip des antiken Säulenbaues, der über dem Gebälk der Säulen alle weitere Last vermeidet, widersprechend sei. Dies geht schon daraus hervor, dass bei den altchristlichen Basiliken die Säulen in der Regel durch Bögen verbunden werden, welche der Last jener Wände mit lebendiger Kraft entgegenstreben; wo aber im strenger classischen Sinne (wie in S. Maria maggiore zu Rom) statt der Bögen gerade Architrave

angewandt sind, da wird das Unantike einer solchen Anlage auf doppelt empfindliche Weise bemerkbar. Nur Eine der altchristlichen Basiliken Roms zeigt in ihrer ursprünglichen (obschon in neuerer Zeit völlig veränderten) Einrichtung eine Anlage, die ohne Zweifel den antiken Basiliken näher entsprechend war. Dies ist die Basilica Sessoriana, deren Gründung in die Zeit Constantins des Grossen fällt und die gegenwärtig den Namen S. Croce in Gerusalemme führt. Nach ihrer ursprünglichen Einrichtung, von der uns die erhaltenen Zeichnungen Kunde geben [1]), wurde sie durch zwei Reihen von je sechs colossalen Säulen in drei gleich hohe Schiffe getheilt, während die Seitenwände durch je zwei Reihen übereinander geordneter Fenster, von sehr bedeutender Dimension und im Halbkreisbogen überwölbt, ausgefüllt wurden; die Stellung der Fenster entsprach den Zwischenweiten zwischen den Säulen. Es ist möglich (obgleich hier keineswegs mit irgend einer Bestimmtheit nachzuweisen), dass in Uebereinstimmung mit den oberen Reihen der Fenster ursprünglich auch Gallerien über den Seitenschiffen angeordnet waren; die Balken, auf welche der Boden der Gallerien aufgelegt sein musste, würden in diesem Falle etwa — allerdings aber sehr unschön — in die Schäfte der Säulen eingelassen gewesen sein, wie man eine ähnliche Einrichtung bei der Basilika von Pompeji annehmen zu müssen glaubt und wie dieselbe auch, obgleich durch eine anderweitig unschöne Vermittelung motivirt, in der Vitruvischen Basilika von Fano stattfand.

Wir sind nach alledem nicht im Stande, uns von der antiken römischen Basilika ein andres, als nur ein sehr allgemein gehaltenes Bild zu entwerfen. Ueber die Einrichtung der Umfassungsmauern und der Fenster, vornehmlich aber über die Bedeckung des Innern (oder deren etwaniges Nichtvorhandensein) fehlt es uns fast an aller näheren Bestimmung. Nur die zuletzt genannte Basilica Sessoriana giebt uns hierüber einige besondere Winke; doch kann auch dies Gebäude wiederum nicht als völlig maassgebend betrachtet werden, zumal wenn man dasselbe, wie es in den vorhandenen Zeichnungen erscheint, als aus gleich hohen Schiffen gebildet annimmt. Um so grösseren Werth hat für uns der genannte Baurest von Trier, den wir sonder Schwierigkeit in seiner ursprünglichen Einrichtung zu reconstruiren vermögen und zu dessen Betrachtung ich nunmehr zurückkehre [2]).

Er besteht aus der einen, gen Westen gewandten Langseite des Baues und aus der kolossalen, im Halbkreis erbauten Nische des Tribunals, die sich der Langseite gen Norden anschliesst. Von der östlichen Langseite sind noch Spuren vorhanden; im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts stand auch diese noch aufrecht. Die Länge der Westfronte beträgt 182 Fuss, die Tiefe der Nische etwa 43 Fuss; die Höhe der letzteren mit ihrer gegenwärtigen (aber schwerlich ursprünglichen) Zinnenbekrönung, welche der Westfronte fehlt, beträgt 97 Fuss über dem Erdboden, die ursprüngliche Breite des Gebäudes wird auf 108 Fuss angegeben [3]). Die Westseite

[1]) Bei Ciampini, Vetera monimenta, I. t. IV. V. — [2]) Ich kann hiebei leider nur auf die nicht genügende Darstellung des genannten Baurestes verweisen, welche sich bei Quednow, Beschreibung der Alterthümer in Trier etc. Thl. II. S. 1 ff findet. Gründlichere Darstellungen sind in dem Werke von Chr. W. Schmidt über die Baudenkmale von Trier (Lief. 4) zu erwarten. — [3]) Nach-

enthielt, wie man aus den deutlichsten Spuren ersieht, zwei Reihen von je neun hohen und weiten, im Halbkreisbogen überwölbten Fenstern, die nachmals vermauert und durch kleine, die alten Fensterbögen beeinträchtigende Oeffnungen ersetzt sind. Zwischen den Fenstern springen, nach aussen und nach innen, starke Wandpfeiler vor, welche oberwärts ebenfalls durch halbkreisbogige Ueberwölbungen, concentrisch mit den Bögen der oberen Fenster, verbunden waren. Man sieht diese Einrichtung besonders deutlich im Innern des Gebäudes, in den gegenwärtigen Dachräumen, erhalten; sie bezeugt einen glücklichen Sinn für ein eben so solides, wie künstlerisch durchgebildetes Gefühl, indem diese Verbindungsbögen für den Eindruck des festen Zusammenschlusses der Masse vorzüglich wirksam sein mussten. Auch die grosse Nische des Tribunals war mit zwei Fensterreihen und mit überwölbten Wandpfeilern zwischen denselben, die letzteren aber beträchtlich breiter als die Pfeiler der Langseite, versehen. In der nördlichen Ecke der Langseite ist eine kleine Wendeltreppe angebracht; ähnliche waren zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auch noch in den übrigen drei Ecken des Gebäudes vorhanden. Vor der Nische wölbt sich oberwärts, nach dem inneren Raume des Gebäudes hin, ein kolossaler, 60 Fuss weiter Schwibbogen, von 7 Fuss Stärke und $4^1/_3$ Fuss Höhe. Die Nische selbst ist nicht, wie man etwa voraussetzen möchte, überwölbt, und es ist auch keine Spur irgend einer Art vorhanden, woraus hervorginge, dass sie ursprünglich ein Gewölbe gehabt hätte oder zur Aufnahme eines solchen eingerichtet gewesen wäre. Das Material des Gebäudes besteht durchweg aus Ziegelsteinen, die 15 Zoll lang und breit und $1^1/_4$ Zoll dick sind und die durch Mörtellagen von derselben Dicke verbunden werden. — Noch ist als ein alter Bautheil im Innern des Gebäudes eine mächtige Arcade, aus drei Pfeilern und Halbkreisbögen bestehend und aus starken Sandsteinquadern gebildet, zu nennen, die fast in der halben Tiefe der Nische des Tribunals quer hindurchläuft und die in den gegenwärtigen Dachräumen freistehend erscheint. Doch ergibt sich aus dem abweichenden Material, aus der rohen Form der Kämpfergesimse, vor allem aber aus der ganz willkürlichen Anordnung dieser Arcade, dass sie nicht zu dem ursprünglichen Bau gehört haben kann; sie fällt wahrscheinlich in die Zeiten der fränkischen Herrschaft, in denen das Gebäude, wie angegeben wird, als königliche Pfalz benutzt wurde. In eben diese Periode dürfte auch die grosse, aus Quadern aufgerichtete Mauer gehört haben, welche das Gebäude an seiner vorderen Schmalseite, gen Süden, noch zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, ehe die spätern Umbauten unternommen wurden, abschloss. Bei Gelegenheit dieser Umbauten entdeckte man im Innern die Reste eines brillanten Fussbodens von Marmor, so wie mancherlei eigenthümliche Anlagen, die aber wiederum zum Theil den Veränderungen des Baues aus der fränkischen Zeit zuzuschreiben sein dürften. In dem Tribunal fand man ein kellerartiges Gemach; wenn dies der noch gegenwärtig an derselben Stelle vorhandene Keller ist, so möchte ich dasselbe ebenfalls lieber auf Rechnung der fränkischen Umbauten setzen, als etwa mit jener Krypta

träglich. Nach dem inzwischen erschienenen Werke von Schmidt beträgt die Breite des Schiffes der Basilika im Lichten 88 Fuss 2 Zoll, die Länge desselben ein Paar Fuss über das Doppelte, die ganze Länge der Basilika mit Inbegriff des Tribunals 233 Fuss 4 Zoll. Die Höhe vom Fussboden bis zur Decke betrug 98 bis 100 F. Rheinl.

unter dem Tribunal der Basilika von Pompeji, die man für ein Gefängniss hält, parallel stellen [1]).

Ueber die ursprüngliche Bestimmung des Gebäudes sind bisher die verschiedenartigsten Meinungen aufgestellt worden. Gewöhnlich hält man dasselbe, wie bereits bemerkt, für den Ueberrest eines Constantinischen Palastes, obgleich das Ganze in seiner Anlage durchaus nichts Wohnliches hat, auch wenn man hiebei den grossartigsten Maassstab anlegen wollte; diese Meinung scheint nur auf mittelalterlicher Tradition zu beruhen, die einen Bau, der zu einer königlichen Pfalz, zu einem Castell, später zum erzbischöflichen Hofe umgewandelt war, auch von Hause aus als für Zwecke solcher Art bestimmt ansehen mochte. Seit dem Erwachen wissenschaftlicher Forschungen hat man andre Hypothesen aufgestellt, die jedoch im Wesentlichen auch nicht besser begründet sind; theils führte die Nische des Tribunals dahin, hier an ein Lokal für scenische Spiele zu denken, dem sich sodann, als der Hauptkörper des Gebäudes, etwa ein Hypodrom (ein schattiger Spaziergang) angeschlossen habe, theils wurde bemerkt, das Gebäude müsse zu der, um eine beträchtliche Strecke weiter südwärts belegenen Thermen-Anlage (am ehemaligen Altthore) gehört haben [2]). Erst in neuester Zeit ist durch Steininger[3]) die einzig richtige Ansicht ausgesprochen worden, dass hier die Reste einer Basilika vor uns ständen; denn in der That deuten die erhaltenen Theile, den obigen Mittheilungen zufolge, auf's Entschiedenste nur auf eine Anlage solcher Art, während die anderweitig ausgesprochenen Meinungen und die Hypothesen, die man ausserdem etwa noch über den Zweck des Gebäudes aufstellen möchte, in den auf unsere Zeit gekommenen Beschreibungen antiker Gebäudegattungen und in den erhaltenen Monumenten durchaus keine Bestätigung finden.

Schon die erhaltenen Theile des in Rede stehenden Gebäudes geben demnach für unsere Kenntniss des antik-römischen Basilikenbaues sehr wichtige Beiträge; wir sehen hier die Einrichtung der Aussenwände mit ihren Fenstern und mit einem sinnreich durchgebildeten Pfeilersystem deutlich vor uns; wir erhalten eine eben so bestimmte Anschauung von der innern architektonischen Anordnung der Nische des Tribunals. Diese erhaltenen Theile und ihre Maassverhältnisse geben uns zugleich aber auch die deutlichsten Aufschlüsse über die anderweitigen Einrichtungen, die im Innern müssen stattgefunden haben. Natürlich werden hier, wie in allen grösseren Basiliken, Säulenstellungen an den Langseiten angeordnet gewesen sein, und natürlich werden dieselben den Wandpfeilern entsprochen haben, so dass die Fenster, wie an der Basilica Sessoriana, mit den Zwischenweiten zwischen den Säulen correspondiren mussten. Es kommt nun zunächst in Frage, ob auf jeder Seite nur Eine Säulenstellung oder ob deren zwei übereinander vorhanden waren. Dies zu bestimmen, geben wir für's Erste den Säulen (muthmaasslich korinthischen, wie fast durchgehend in den spätern römischen Bauten) eine Höhe von 10 unteren Durchmessern, dem Gebälk eine Höhe von 2 Durchmessern, — als durchschnittliche Maassbestimmungen, die

[1]) Die handschriftlich erhaltene Nachricht über den Zustand des Gebäudes zu Anfange des 17ten Jahrhunderts und über die Entdeckungen, welche man damals im Innern derselben machte, siehe bei Steininger, die Ruinen am Altthore zu Trier, S. 44. — [2]) Quednow, Th. II. T. I. ergänzt auf der Südseite des Gebäudes eine grosse Nische, der auf der Nordseite ganz entsprechend, obgleich hiefür kein andrer Grund vorhanden ist, als der eines ganz willkürlich angenommenen symmetrischen Gesetzes. — [3]) In der angeführten Schrift S. 47.

für den spätern römischen Säulenbau vorzüglichst charakteristisch sind; sodann nehmen wir die lichte Höhe des Gebäudes auf etwa 96 Fuss an [1]). Für Eine Säulenreihe auf jeder Seite erhalten wir hienach Säulen von etwa 80 Fuss Höhe und 8 Fuss Stärke im untern Durchmesser, die uns schon an sich allzu kolossal bedünken möchten, deren Annahme aber in Rücksicht auf die zugleich sehr engen Zwischenweiten völlig unstatthaft wird. Denn da der Raum von Fenster zu Fenster etwa 19 Fuss beträgt, so bleiben uns für die Zwischenweiten etwa nur 11 Fuss (d. h. nicht viel über einen untern Durchmesser) übrig, was den Gesetzen des römischen Säulenbaues ebenso, wie den Bedürfnissen eines frei bewegten Verkehrs widerspricht. Wir können somit nur zwei Säulenstellungen übereinander, d. h. dem regelmässigen Basilikenbau gemäss, Gallerien über den Seitengängen annehmen, die zugleich den zwiefachen Fensterreihen der Wände entsprechen. Auch hiebei bleiben uns für die Säulenarchitektur noch sehr bedeutende Verhältnisse übrig. Die untern Säulen sind demnach als etwa 45 Fuss hoch und im untern Durchmesser $4^1/_2$ Fuss stark anzunehmen, wodurch die Zwischenweiten eine Breite von etwa $14^1/_2$ Fuss, d. h. von ein wenig über drei Durchmessern erhalten. — Ferner kann auf jeder Langseite des Baues nur Ein Seitengang und auch dieser nicht von beträchtlicher Breite angeordnet gewesen sein. Die Breite der Maueransätze auf der Nordseite, rechts und links von der Oeffnung der Nische des Tribunals, giebt hier das bestimmende Maass. Diese beträgt auf jeder Seite nur etwa 16 Fuss, so dass, die Säulenstärke abgerechnet, nur etwa $11^1/_2$ Fuss für die Breite des Säulengangs bleiben. Wollten wir die Gänge breiter annehmen und die Säulenarchitektur vor die Pfeiler der Nische vortreten lassen, so würde die Architektur der Gallerie den Bogen der Nische auf die widerwärtigste Weise zerschnitten haben; wollten wir etwa (wie auf dem oben genannten Grundriss der Basilika des Paullus Aemilius) die gesammte Säulenarchitektur quer vor dem Tribunal durchgehen lassen, so verlöre der Bogen desselben alle Bedeutung. — Dieser grosse Schwibbogen ferner hat nur einen constructiven Zweck. Ein ausschliesslich ästhetischer Zweck desselben, als zum Einschluss der Nische für die Anschauung der letztern von dem grossen oblongen Raume aus dienend, ist auf keine Weise vorauszusetzen. Da die Nische, in der Form eines halben Cylinders, nicht mit einem Gewölbe versehen ist, so bilden sich oberwärts in derselben zu den Seiten jenes Schwibbogens, Winkel von hässlicher, schwankender Ge-

[1]) Nach der gegenwärtigen Höhe des Erdbodens dürften etwa neunzig Fuss anzunehmen sein; die übrigen sechs Fuss rechne ich, als etwaiges Minimum, auf die im Verlauf der Jahrhunderte erfolgte Ueberhöhung des Erdbodens. Ich bemerke, dass ich die Zahlenbestimmungen auf Quednows Aufnahmen gründe, welche letzteren allerdings nicht genügend erscheinen; doch können einige Fuss mehr oder weniger bei einem Gebäude von so ausgedehnten Dimensionen keinen erheblichen Unterschied hervorbringen. Für die Zwecke obiger Berechnung sind schon ungefähre durchschnittliche Maassbestimmungen vollkommen hinreichend. Noch füge ich hinzu, dass ich bei den Bestimmungen über die vorhanden gewesene Säulen-Architektur die eigentlich klassische Behandlung derselben, mit geradem Gebälk, im Sinne gehabt habe. Wollte man statt dessen bereits eine Verbindung von Säulen und Bögen annehmen, wie solche in spätest römischer Zeit allerdings zuweilen vorkommt, so ist dennoch nicht ausser Acht zu lassen, dass hiebei durchgehend noch, und namentlich bei länger fortgesetzten Colonnaden, die herkömmlichen Gesetze der Säulenordnung beobachtet wurden.

stalt, deren Beschaffung wahrlich nicht aus ästhetischen Gründen, sondern nur durch eine äussere Nothwendigkeit veranlasst sein konnte. Wo die Nische durch ein halbes Kuppelgewölbe bedeckt ist, fällt dieser Uebelstand natürlich weg, aber auch hiebei ist der Schwibbogen zunächst aus äusseren Gründen veranlasst, damit sich nämlich das Gewölbe an ihn anlehnen könne. Wollte man etwa sagen, dies letztere sei in der Gestaltung des Tribunals als Regel anzunehmen, und im vorliegenden Falle habe man, obgleich das Kuppelgewölbe sei weggelassen worden, dennoch jenen charakteristischen Bogen aus herkömmlicher Gewohnheit beibehalten, so hiesse dies doch ein allzu bedeutsames und mächtiges Werk, wie der Bogen in der That ist, auf Rechnung eines blossen Schlendrians setzen. Der Schwibbogen, ich wiederhole es, hat nur einen constructiven Zweck: den nämlich, dem Balkenwerk, welches die Bedeckung des Tribunals trug, zur Unterlage zu dienen. Hieraus folgt aber unmittelbar, als der wichtigste Umstand dieser Untersuchungen, dass der mittlere Haupttheil des oblongen Raumes (dessen lichte Breite etwa 60 Fuss betrug) unbedeckt war. Denn wenn etwa vorausgesetzt würde, dass man hier, als Träger der Ueberdeckung, irgend eine künstliche Dachrüstung angewandt habe, so wäre es widersinnig und dem praktischen Sinne der Römer gänzlich widersprechend gewesen, wenn dieselbe Einrichtung nicht auch bei der Ueberdeckung des Tribunals stattgefunden hätte. Dem steht aber das Vorhandensein des Schwibbogens entgegen, welcher nunmehr gegen den offenen Mittelraum hin einen festen Abschluss und Zusammenhalt des Gebäudes bildete.

So erscheint uns die Einrichtung des Gebäudes ganz dem offnen, freien Charakter des Verkehrs im Alterthum gemäss: in der Mitte, als Hauptraum, ein weiter offner Säulenhof, dem sich zu den Seiten bedeckte Seitengänge und Gallerien, im Grunde das gleichfalls bedeckte Tribunal anschlossen. beide dem Publikum (vornehmlich den Handelsleuten) und den Richtern einen flüchtigen Schutz gegen die Witterung, wenigstens gegen den Regen, gewährend. So luftiger Einrichtung entspricht denn auch die kolossale Dimension der ringsum offenen Fenster. (Bei der oben genannten Basilica Sessoriana in Rom gingen die untern Oeffnungen, grossen Thoren gleich, sogar bis auf den Fussboden nieder, so dass eine Einrichtung dieser Art die allergrösste Freiheit des Verkehrs gestatten musste.) Auch von der Basilika von Pompeji wird vorausgesetzt, dass der mittlere Raum unbedeckt war. Nach meinem Dafürhalten fand diese Einrichtung insgemein bei den grösseren Basiliken statt. Man kann sie gewissermassen als in's Enge gezogene (und allerdings für besondere Einzelwecke bestimmte) Fora bezeichnen, wie denn, umgekehrt, die ersten bedeutenderen Basiliken Roms bekanntlich geradehin eine Erweiterung des dortigen Forums und seiner Bedürfnisse bildeten. Ebenso kann man sie, mit Ausschluss der besonderen Form des Tribunals, den Hypäthral-Tempeln parallel stellen, deren Einrichtung auf sie wiederum nicht ohne Einfluss gewesen sein dürfte.

Nach alledem scheint es mir, dass wir die Basilika von Trier als ein charakteristisches Beispiel der ganzen Gebäudegattung, welcher sie angehört, betrachten dürfen; obschon wir die Zeit ihrer Erbauung nicht näher bestimmen können und diese, möglicherweise, erst in das vierte Jahrhundert nach Christi Geburt fallen dürfte. Die allgemeinen Grundzüge der Anlage, welche uns hierin vorliegen, hindern uns nicht, für die verschiedenen Epochen der römischen Architektur eine verschiedenartige Behandlung des architektonischen Details anzunehmen. Nur über die Einrichtung

der Vorderseite erhalten wir hier keinen Aufschluss, indem von dieser keine Spur mehr vorhanden ist und sie, wie aus den mitgetheilten Berichten hervorgeht, schon in früher Zeit verändert sein musste. Doch hat die Restauration der Façade eines antiken Gebäudes, da uns hievon so vielfache Beispiele vorliegen, für uns keine erheblichen Schwierigkeiten; auch für den Fall nicht, wenn man an der Vorderseite, nach Vitruvs Vorschlag, ein Chalcidicum vorgebaut annehmen wollte, indem ein solches Baustück, wie bekannt, im Wesentlichen nur aus einer Vorhalle und aus einem unbedeckten Söller oder Altan über deren Decke bestand.

Beiläufig mag noch bemerkt werden, dass uns die eben besprochene Basilika zugleich einen nicht unwichtigen Fingerzeig für die Topographie des alten Trier giebt. Die Bedeutsamkeit ihrer Dimensionen lässt nicht voraussetzen, dass sie in einer untergeordneten Gegend der Stadt belegen gewesen sei; vielmehr wird sie ohne Zweifel wie überall die wichtigeren Basiliken, am Forum, und zwar mit ihrer Vorderseite gegen dasselbe gerichtet, gelegen haben. Hieraus folgt, wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit, dass das Forum von Trier ungefähr die Stelle des heutigen Palastplatzes eingenommen habe.

Blicken wir nunmehr noch einmal auf das Verhältniss der antiken Basiliken zu dem christlichen Kirchengebäude zurück, so erscheint das Bestreben, das letztere nach dem Vorbilde jener zu behandeln und seine Formen demgemäss in reiner Classicität zu bilden, nicht als ein vollkommen berechtigtes. Die charakteristisch eigenthümliche Einrichtung des Mittelschiffes in der altchristlichen Basilika, auf welcher von vornherein die bedeutsame Wirkung des christlichen Kirchengebäudes beruht, ist in der antiken Basilika nicht vorgebildet. Sie steht im Widerspruch gegen die Gesetze des antiken Säulenbaues; sie ist eine Neuerung, welche die antiken Formen und deren Eindruck auf das Auge und auf das Gemüth des Beschauers verdirbt. Sie kann demnach mit den classischen Bauverhältnissen nicht ausgeglichen werden; sie gehört nicht der künstlerischen Gefühlsweise einer vergangenen Zeit an, sie deutet vielmehr auf neue Gesetze auf neue Entwickelungsmomente, und zwar auf diejenigen, welche sich in den Baustylen des Mittelalters, in dem romanischen (sogenannt byzantinischen) und vornehmlich in dem gothischen, zu so grossartiger Consequenz ausgebildet haben. Es dürfte somit vortheilhafter sein, nicht den unentwickelten Keim, sondern die in glänzender Fülle aufgeschlossene Blüthe zum Gegenstande des künstlerischen Studiums zu machen [1].

[1] Schmidt hat (1845), in seinem oben angeführten Werke, die Vermuthung ausgesprochen, dass die Basilika von Trier im Inneren — meiner Voraussetzung entgegen — keine Säulengallerien gehabt habe. Gegenwärtig wird sie bekanntlich, und zwar als grosser einschiffiger Raum, zur Kirche für die evangelische Gemeinde bestimmt, wiederhergestellt. Es haben sich dabei Reste alter Säulenstellungen vorgefunden, die in solcher Art indess, ihrer Anordnung und ihrer Behandlung nach, nicht mit dem Bau gleichzeitig sein konnten, vielmehr Umwandlungen der inneren Anlage in der fränkischen Epoche anzugehören scheinen.

3. Die Porta Nigra zu Trier.

Ich habe über die kunsthistorische Stellung dieses merkwürdigen Baudenkmals eine Streitfrage angeregt und erlaube mir, einiges dahin Gehörige im Folgenden zusammenzustellen.

(Kunstblatt, 1840, Nro. 56.)

Unstreitig das merkwürdigste unter den ältesten Baudenkmalen von Trier ist die Porta Nigra; die besondre Weise, in der sie angelegt und aufgeführt ist, giebt ihr einen ganz eigenthümlichen Werth unter Allem, was von Werken römischen Styles auf unsere Zeit gekommen ist. Aus der ganzen Einrichtung des Baues scheint sich deutlich zu ergeben, dass derselbe die Zwecke eines Thores mit denen einer Art kleiner Citadelle (Porta mit einem Propugnaculum) verband; die thurmartigen Vorbauten der Seitenflügel und die bedeckten Gänge über den äusseren und über den inneren Thoren dienten ohne Zweifel zur Vertheidigung des Einganges, der kleine Hof in der Mitte zu den Rüstungen u. dgl., das Innere der Flügelgebäude zur Wohnung der Soldaten. Die von Hirt (in seiner Geschichte der Baukunst bei den Alten) ausgesprochene Ansicht, dass das Gebäude zugleich als Prätorium oder als Wohnung dessen, dem der Oberbefehl über die Festungstruppen anvertraut war, gedient habe, scheint ziemlich willkürlich und selbst unpassend; eben so die Meinung Derer, welche der Porta einen griechisch-etruskischen Ursprung zutheilen, dass sie nämlich zugleich zu Volksversammlungen bestimmt gewesen sei.

Ueber die Erbauungszeit der Porta sind mancherlei, zum Theil sehr sonderbare Ansichten aufgestellt worden. Die Einen, besonders Quednow [1], geben ihr, wie eben angedeutet, einen griechischen Ursprung (sie sei durch Griechen, die nach dem peloponnesischen Kriege bis hieher ausgewandert, aufgeführt worden); die Andern wollen, dass sie von Etruskern — von einer Abzweigung jener Etrusker, die vor den Galliern nach Rhätien flüchteten (!!) — erbaut sei. Diese etruskische Abkunft hatte Wyttenbach früher verfochten; in seinen „Neuen Forschungen über die römischen architektonischen Alterthümer im Moselthale von Trier" hat er indess diese Meinung zurückgenommen und ihre Erbauung Kaiser Constantin dem Grossen zugeschrieben, durch den (zufolge einer Rede des Panegyrikers Eumenius) die Wiederherstellung Triers erfolgt und namentlich die ganze Mauerumgebung des Ortes erneut war. Auch Hirt setzt die Erbauung der Porta in die Constantinische Periode; und allerdings kann es für den, der nur einigermaassen mit den Formen der antiken Kunst bekannt ist, kein Zweifel sein, dass an ihr der Charakter spätrömischer Kunst mit Entschiedenheit sich ausspricht.

Indess scheint es mir nöthig, wenn man bei Wyttenbach's und Hirt's Ansicht verharren will, dass diese noch gegen einen Zweifel von andrer Seite gesichert werde; es dürfte nämlich in Frage kommen, ob die Porta nicht vielleicht noch später, zur Zeit der fränkischen Herrschaft, zwischen den Verwüstungen, welche Trier im fünften Jahrhundert, und denen, welche

[1]) Beschreibung der Alterthümer von Trier, etc.

es im neunten Jahrhundert (882, durch die Normannen) zu erdulden hatte, aufgeführt sei. Dass in jener Zeit noch durchaus antike Bildung vorherrscht, ist jetzt wohl zur Genüge erwiesen; und in der That scheint die rohe Einfachheit der Gesimsformationen, welche an der Porta durchgehend gefunden werden — sie bestehen überall nur aus schmaler Platte und schräger Schmiege, und auch die Kapitäle und Basen der Säulen sind auf dieselbe Weise gebildet — fast besser mit den letzten Nachklängen antiken Geistes, als mit einem Prachtbau der Constantinischen Zeit übereinzustimmen.

Auch fehlt es nicht an Zeugnissen, dass in jener späteren Zeit noch Bauwerke von ähnlich grossartiger Anlage aufgeführt wurden. Wyttenbach selbst (a. a. O. S. 18, Anm.) bringt ein solches bei, indem er der grossen Burg erwähnt, welche Erzbischof Nicetius eben in jener Gegend erbauen liess, und welche Venantius Fortunatus *(Carmen de Castello Nicetii Archiep. Trev. super Mosellam)* mit folgenden Worten beschreibt: „Den Berg umgiebt, Felder einschliessend, eine Mauer mit dreissig Thürmen, die sich bis zur Mosel hinabzieht. Auf dem Gipfel des Berges strahlt das Schloss, ein anderer Berg, dem ersten aufgelastet. Drei Stockwerke hoch schwebt es erhaben auf marmornen Säulen und schaut auf des Flusses Schiffe" etc. Wichtiger noch scheint mir eine Notiz, welche Quednow (S. 32) beibringt. Er berichtet nämlich, dass vor nunmehr etwa zwanzig Jahren eine Aufgrabung an der Hauptfronte der Porta (an den Thoren) veranstaltet wurde, bei welcher man auf den ursprünglichen, fünf Fuss unter der jetzigen Oberfläche liegenden Fussboden hinabging. (Woraus dieser bestand, sagt Quednow nicht.) Zwischen diesem Boden aber und dem gegenwärtigen in der Mitte fand sich noch ein andrer, aus grossen Kalksteinplatten zusammengesetzter und gut erhaltener Fussboden. Dieser gehört mithin einer zweiten Periode der Benutzung des Thores an. Da solche Ueberhöhungen des ursprünglichen Pflasters aber grossen Zerstörungen, welche den Boden rings mit Schutt und Trümmern überhäuft, ihren Ursprung zu verdanken pflegen, da hier eben nur Eines Pflasters und keiner weiteren auffallenden Schicht zwischen dem heutigen und dem ursprünglichen Boden erwähnt wird, da die Benutzung des Thores als eines solchen überhaupt nur bis zum Jahr 1035, in welchem dasselbe zur Kirche umgewandelt wurde, reicht: so dürfte man vielleicht nicht ganz ohne Grund annehmen, dass dieses Pflaster erst in Folge jener Zerstörung Triers durch die Normannen (882) entstanden ist, und dass, wäre die Porta bereits vor den Zerstörungen des fünften Jahrhunderts erbaut gewesen, auch in Folge dieser letzteren die Spuren besonders überhöhter Fussböden hätten erscheinen müssen, wie solches anderweitig, besonders in Frankreich, bei den Zerstörungen jener Jahrhunderte förmlich als Regel beobachtet ist. Doch wäre es voreilig, wollte man gegenwärtig bereits solche Schlüsse als gesichert annehmen. Vielmehr dürfte es vorerst dringend nöthig sein, noch einmal Aufgrabungen des Terrains um die Porta Nigra und in derselben zu veranstalten, und zu untersuchen, ob vielleicht ausser jenem Zwischenpflaster noch andere Erd- oder Schuttschichten zu unterscheiden sind, und ob diese vielleicht ein bestimmteres Resultat gewähren. Hierauf scheint man bei jener Aufgrabung wenig geachtet zu haben, fand es überhaupt auch wohl überflüssig, da man, wie es scheint, von vornherein von jenem mythischen, griechisch-etruskischen Ursprunge der Porta überzeugt war.

Ein zweites, nicht minder eigenthümliches Interesse gewährt die Porta Nigra der Baugeschichte des Mittelalters durch ihre Umwandlung in eine

Kirche, in welcher Gestalt sie fast acht Jahrhunderte hindurch, vom Jahre 1035 bis zum Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts, dagestanden hat. Hievon ist nur der auf der Ostseite angefügte Chorbau stehen geblieben. Die Weise, wie man sich mit den damaligen liturgischen Bedürfnissen dem vorhandenen Gebäude gefügt, wie man dessen einzelne Theile benutzt und umgebildet, dürfte einen sehr charakteristischen Blick in die Sinnes- und Geistesrichtung des Mittelalters gewähren. Es wäre wohl zu wünschen, falls Risse von dem Zustande der Porta aus jener Zeit (oder — nach ihrem damaligen Namen — der Simeonskirche) vorhanden sind, dass auch diese veröffentlicht würden. Mir ist nur die von Casp. Merian gestochene und allerdings schon sehr belehrende Ansicht des Aeusseren bekannt, welche sich in den *Antiquitates et annales Trevirenses* von Brower und Masen (1670) befindet.

(Kunstblatt, 1844, Nro. 38.)

In No. 56 des Kunstblattes vom Jahr 1840 hatte ich die Hypothese aufgestellt, dass die Porta Nigra, statt in die spätrömische, in die Periode der fränkischen Herrschaft gehören dürfe, besonders wegen der Rohheit der Detailformen (nach Maassgabe der Abbildungen in Quednow's Werk über die Alterthümer von Trier), und weil wir noch aus der fränkischen Zeit Berichte von ähnlich imposanten Gebäuden, die in jener Gegend aufgeführt wurden, besitzen; ich hatte wenigstens darauf aufmerksam gemacht, dass, wenn man das Gebäude noch ferner der Zeit Constantins des Grossen zuschreiben wolle, wie in der jüngsten Zeit im Gegensatz gegen ältere, sehr fabelhafte Ansichten geschehen, man die erforderlichen Gegengründe auch gegen diese Hypothese beibringen müsse. Nachdem ich das Gebäude sodann an Ort und Stelle selbst gründlich untersucht, fügte ich, in den Nachträgen zu meinem Handbuch der Kunstgeschichte [1]), S. 864, die Bemerkung hinzu, dass jene Vermuthung mir inzwischen zur Ueberzeugung geworden, und dass die Porta Nigra somit vornehmlich dem sogenannten Palazzo delle Torri zu Turin parallel zu stellen sei, welchen Cordero aus sehr überzeugenden Gründen dem achten Jahrhundert n. Chr. zuschreibt. Ohne Bezugnahme auf meine letztere Erklärung sagt Herr Dr. L. Urlichs gegenwärtig in dem so eben erschienenen vierten Heft der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, bei Gelegenheit einer Kritik der Schmidt'schen Baudenkmale von Trier: „Die bewunderungswürdigen römischen Denkmäler in Trier und der angrenzenden Gegend sind zwar vielfältig besprochen und namentlich von Einheimischen, worunter sich die Herren Wyttenbach und Steininger besondre Verdienste erwarben, erläutert worden; indessen fehlte es bis jetzt, da das Buch von Quednow dem heutigen Stande der Wissenschaft nicht genügt, an der unentbehrlichen Grundlage aller Forschungen, an zuverlässigen und auch das Einzelne und anscheinend Geringfügige nicht verschmähenden Abbildungen. Daher rühren denn selbst bei ausgezeichneten Männern, welche, wie Herr Steininger, die Basilika richtig erkannten, Irrthümer, wie die sonderbare Annahme, die Thermen seien ein Pantomimentheater, oder die Porta Nigra sei ein Werk fränkischer Zeit (Kugler im Kunstblatt 1840, No. 56)." Diese

[1]) Erste Auflage.

Worte veranlassen mich, die Gründe für meine Behauptung hier näher darzulegen, soweit dies überhaupt ohne Abbildungen, deren ich keine genügenden zur Hand habe, möglich ist.

Bei allen kunsthistorischen Untersuchungen kommt es bekannter Maassen zunächst und vorzugsweise auf die künstlerische Bedeutung des fraglichen Werkes, auf den ästhetischen Organismus desselben an; diesen mit klarem Blick aufzufassen, hat seine Schwierigkeiten, aber es muss eben gewagt werden. Auch im vorliegenden Falle gehe ich hievon aus. Dass die Composition der Porta Nigra eine römische Erfindung ist, bezeugt schon der flüchtigste Blick auf das Gebäude; eine nähere Untersuchung jedoch lässt eine sehr unrömische, sehr entschieden barbarisirte Behandlungsweise der Detailformen, und besonders derjenigen, die für die antike Architektur vorzüglich charakteristisch sind, erkennen. Es ist nur ein Umstand, der gerade hier diese nähere Untersuchung eigenthümlich erschwert, sie jedoch keineswegs unmöglich macht. Das Gebäude der Porta Nigra ist nämlich nicht vollendet worden; es fehlt demselben zum guten Theil die letzte Glättung; Vieles daran erscheint erst im Rohen zugehauen, und so dürfte man von vornherein geneigt sein, anzunehmen, dass jener Barbarismus der Detailformen eben auf Rechnung des Rohbaues zu schreiben, dass hierin bei der Vollendung des Ganzen eine ganz andre Weise der Ausführung beabsichtigt gewesen sei. Bei einer aufmerksamen Betrachtung des Gebäudes erkennt man aber doch bald, was daran wirklicher Rohbau ist, was zu einer weiteren Ausarbeitung fähig war oder nicht, und was trotz einer nicht sonderlich zarten Behandlungsweise als wirklich vollendet betrachtet werden muss. Der architektonische Schmuck des Gebäudes besteht aus einer Art dorischer Halbsäulen und Pilaster in mehreren Geschossen, zwischen denen sich, mehr oder weniger durchgängig, gewölbte Fenster- oder Thüröffnungen befinden. Auffallend erscheinen zunächst manche nur flach angelegte Gliederprofilirungen, in einer Weise, dass daraus nie ein eigentlich römisches Gliederprofil ausgearbeitet werden konnte, wie z. B. die Basis der Säulen meist aus einer viereckigen Platte und aus einem breiten, wenig vorspringenden Bande besteht, und wie das Kämpfergesims sehr roh durch eine hohe, flache Platte gebildet wird. Dergleichen mag indess mehr als eine rohe, denn als eine im eigentlichen Sinne des Wortes barbarisirte Formenbehandlung gelten. Auffallender ist die Form sämmtlicher durchlaufenden Horizontalgesimse, die (wie so häufig in der früheren Zeit des mittelalterlich romanischen Styles) nur aus einer Platte und aus einer schrägen Schmiege unter dieser bestehen und dabei stark ausladen, so dass die Platte selbst nur eine sehr geringe Vorderfläche hat. Eine durchgehende Bestimmtheit in der Behandlung dieser Gesimse lässt sie zumeist als wirklich vollendet erscheinen, während solche Theile, von denen mit Bestimmtheit anzunehmen ist, dass sie abgemeisselt werden sollten, wie z. B. die vorspringenden Einfassungsstreifen an den Keilsteinen in Architrav und Fries (über den Portalen) ungleich roher und willkürlicher erscheinen. Das Entschiedenste aber ist die Form der Kapitäle. Während die der Halbsäulen im Erdgeschoss in Anlage und Verhältnissen den römisch-dorischen Kapitälen noch ungefähr zu vergleichen sind, ist dies bei den übrigen ganz anders; bei diesen ist die Deckplatte ganz schmal und dagegen das Glied, welches die Stelle des antiken Echinus vertritt, übermässig hoch, mehr kelchartig, und bildet zugleich einen ganz rohen Uebergang aus der viereckigen Deckplatte in die Rundform der Säule.

was Kapitäl erscheint hier somit der rohen byzantinischen (wenn meist auch reich dekorirten) Grundform des Säulenkapitäls ganz entsprechend. Die solche sich z. B. an S. Marco zu Venedig und im Einzelnen sogar an frühest mittelalterlichen Gebäuden in Deutschland findet [1]), und die wir als Uebergang zu der bekannten mittelalterlichen Form des sogenannten Würfelkapitäles betrachten dürfen. Abgesehen davon, dass aus dieser Form nimmer ein antik dorisches Kapitäl herausgemeisselt werden konnte, so ist sie auch, mit Einschluss des darunter befindlichen Ringes und des Ansatzes des Säulenschaftes, an der Porta Nigra durchgehend mit einer gewissen wiederkehrenden Bestimmtheit angegeben, während die Säulenschäfte selbst wiederum zumeist nur die rohe Anlage zeigen. Noch auffallender endlich, und im allerhöchsten Maasse unantik, ist der Umstand dass auch die sämmtlichen Pilaster, die im Aeusseren und im Inneren des Gebäudes vorkommen, mit demselben, stark und unschön ausladenden Kapitäle versehen sind, einer Form, die in dieser Anwendung später bei den Pilastern an der Westseite des Domes von Trier offenbar als Vorbild gedient hat, bei den letzteren aber durch flachere Behandlung sich in ein künstlerisches System schon wieder mehr einfügt.

An einigen Stellen der Porta Nigra finden sich allerdings glatt und elegant behandelte Detailformen; diese gehören aber nicht dem ursprünglichen Bau, sondern einer schon wieder sehr ausgebildeten Kunstepoche an, und lassen somit auf das Uebrige keinen Rückschluss machen. Sie rühren aus der Zeit her, da das Gebäude als Kirche diente, die interessanteren ohne Zweifel aus der Zeit, in welcher der Chor angefügt wurde. Dahin ist zunächst die Glättung der Formen an der Thür, die aus dem westlichen Flügel des Gebäudes auf die Stadtmauer führte, mit den an den Gesimsen angebrachten Kreuzen zu rechnen. Dann die zierlich dekorirte Thür, welche von der Stadtseite her in das Obergeschoss desselben westlichen Flügels führte, und ebenso auch einige saubere Dekorationen gegenüber am östlichen Flügel. (Von den in der Rococozeit umgemeisselten Formen brauche ich natürlich nicht zu sprechen.)

Nach meiner Ansicht haben wir hier somit ein Gebäude, welches bei einer noch entschieden römischen Grundanlage doch schon eine Behandlungsweise der wichtigsten Detailformen erkennen lässt, die nicht mehr römisch zu nennen ist, sondern bereits barbarisirt und der nachrömischen, der byzantinischen Kunstepoche entsprechend erscheint. Ist dies richtig, so scheint es auch ganz angemessen, das Gebäude der Zeit der fränkischen Herrschaft, in der, wie oben bemerkt, die Anlage bedeutender Bauten nicht sofort unterblieb und in der die römische Cultur überhaupt einer ähnlichen Barbarisirung unterlag, zuzuschreiben. Will man den constantinischen, oder allgemeiner, den römischen Ursprung des Gebäudes sichern, so ist es vor allen Dingen nöthig, nachzuweisen, dass schon in römischer Zeit eine solche Umwandlung der architektonischen Formen stattgefunden hat, wofür es meines Wissens bis jetzt noch an dokumentirten Beispielen fehlt. Ich will meine Behauptung keinesweges als eine völlig unwiderlegliche aufgestellt haben; so lange aber eine solche Widerlegung, und zwar

[1]) Z. B. in der Gruftkirche der Wipertikirche bei Quedlinburg; s. die von F. Ranke und mir herausgegebene Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. (Thl. I. dieser Sammlung, S. 596, oben.)

eine wirklich begründete, nicht stattgefunden hat, erlaube man mir, den kahlen Vorwurf eines „Irrthums" von mir abzulehnen.[1])

Kunstblatt, 1846, Nro. 35.

(Aufsatz von Leopold Eltester in Koblenz.)

Chr. W. Schmidt hat in seine Sammlung der römischen Bauwerke in und um Trier auch die Porta nigra aufgenommen und zuerst im Widerspruch mit allen bis jetzt aufgestellten Meinungen dieses räthselhafte Thor als das letzte Denkmal römischer Herrschaft in den Rheinlanden aufgeführt, es nämlich in die Mitte des 5ten Jahrhunderts und zwar kurz vor die letzte Zerstörung von Trier durch die Franken und den gänzlichen Untergang der römischen Herrschaft in unsern Gegenden im Jahr 464 gesetzt.

Diese Meinung hält unserer Ansicht nach zwischen den beiden extremen Ansichten, die über das Alter der Porta nigra Eingang gefunden haben, die allein richtige Mitte. Während nämlich die ältern Forscher dasselbe nicht weit genug in die Vorzeit hinaufrücken konnten und von einem gallo-belgischen oder gar etruskischen Werke fabelten, welches die Römer in Trier schon angetroffen, haben die jüngsten Kunsthistoriker sich bemüht, den Ursprung derselben in die spätest mögliche Zeit zu versetzen, und namentlich hat Professor Kugler die Erbauungszeit ganz bestimmt in die fränkische Zeit verlegt und sich durch seine Vergleichung mit dem angeblich im 8ten Jahrhundert erbauten Palazzo delle Torri in Turin für die karolingische Epoche entschieden; eine Meinung, die in Kinkel bereits Vertheidiger gefunden hat.

Kugler sagt in seiner Kunstgeschichte[2]) an verschiedenen Stellen (S. 307, 350 und 864) wiederholt, dass die ganze Weise der Dekoration der Porta nigra dem klassischen Alterthum fremd sei, und auch zu bestimmt dem ersten Auftreten des nordischen Formensinns entspräche, als dass das Monument noch ferner, wie seither geschehen, als ein eigentlich römisches bezeichnet werden könne. Gegen die im Kunstblatt von 1844, Nr. 38, näher motivirte Behauptung unsers ausgezeichneten Kunstkenners mit dem vornehmen Achselzucken aufzutreten, wie dies namentlich von Trier aus geschehen ist, halten wir mit der Ehre der Wissenschaft und der Freiheit der Forschung für unverträglich und möge denn derselbe Gründe hören, warum seine Ansicht nicht die richtige sei.

[1]) Noch eines besondern Umstandes muss ich nachträglich gedenken. In der Tribunalnische der ohne Zweifel constantinischen Basilika zu Trier stand, bis auf die gegenwärtig (1851) im Werk begriffene Restauration des Gebäudes, eine mächtige Arkadenstellung, aus drei Pfeilern und Bögen bestehend. Sie war aus Sandsteinquadern erbaut, während die Basilika ein Ziegelbau ist. Dies und der Umstand, dass sie der Nische ganz disharmonisch eingefügt war, liess es mit Entschiedenheit erkennen, dass sie nicht dem ursprünglichen Bau, sondern einer Zeit angehörte, in welcher die Zwecke desselben den Lebensverhältnissen nicht mehr entsprachen und ihm eine wesentlich abweichende Bestimmung gegeben wurde. Wyttenbach hat vermuthet, dass die Arkadenstellung aus fränkischer Zeit herrühre, was in der That die früheste Zeit ist, in welche man sie setzen kann. Nun hatten die Pfeiler ein Kämpfergesims (zugleich unantiker Weise nur unter den Bogenlaibungen, nicht an den Vorder- und Hinterseiten), welches wiederum nur aus Platte und schräger Schmiege bestand. Dies erinnert aber durchaus (wie auch das Steinmaterial) an die Detailformen der Porta Nigra und giebt demnach wiederum für die von mir vorausgesetzte spätere Bauzeit der letzteren einen, doch nicht ganz gleichgültigen Beleg.

[2]) Erste Auflage.

Wenn wir weit davon entfernt sind, den Behauptungen Kugler's hinsichtlich des Charakters jenes Bauwerks in irgend etwas entgegenzutreten, so müssen wir dennoch, gestützt auf die historischen Zeugnisse, die Behauptung des fränkischen oder nachrömischen Ursprungs auf das Lebhafteste bekämpfen und uns mit Schmidt für die lang gehegte Ueberzeugung bekennen, dass die Porta ein römisches Bauwerk und zwar aus der Mitte des 5ten Jahrhunderts sei.

Es sagt nämlich der Erzbischof Poppo von Trier in der Urkunde über die Veränderung der Porta nigra in eine Kirche zu Ehren des heil. Simeon, der in derselben ein Einsiedlerleben geführt hatte und gestorben war, vom Jahr 1042: in porta, que apud gentiles Marti consecrata memoratur, ecclesiam aedificantes [1]) und der Erzbischof Eberhard in einer Urkunde von 1048 erzählt ebenfalls: Pappo archiepiscopus in loco, antiquitus porta Martis nuncupato, ubi requiescit corpus beati Simeonis confessoris, ecclesiam Deo consecravit. [2]) Und dass dieses aus ursprünglich graurothem Sandstein errichtete Thor schon im 11ten Jahrhundert ein schwarzes genannt wurde, augenscheinlich desshalb, weil die Steine von Alter geschwärzt waren, beweist Abbas Eberarduus Vita S. Simeonis c. 3: (Simeon) in turri, quae autea Nigra-porta vocabatur, parvum tegurium expetiit. [3]) Es war also im 11ten Jahrhundert in Trier noch bekannt, dass dieses Gebäude eine Porta Martis gewesen und hiess vielleicht auch damals noch Marspforte, wie noch in Köln. Und nun denke man noch an einen fränkischen Ursprung!

Die Franken, welche bei ihrer Ueberschwemmung des römischen Galliens eher an der Zerstörung der vorgefundenen Baudenkmale ihre rohe Kraft erprobten, als an der Errichtung eines so kostbaren Werkes, wie unsere Porta, wozu ungeheure Steinblöcke meilenweit herangeschleppt und behauen werden mussten — die Franken also, welches Interesse sollte sie wohl bewogen haben können, ein von ihnen erbautes Thor nach dem Kriegsgotte ihrer Feinde zu benennen? Was für Gründe vollends sollten im 8ten Jahrhundert sie dazu bewogen haben können, in welcher Zeit Herrscher und Volk bereits zum Christenthum sich bekannt hatte? Oder sollte man annehmen dürfen, dass die Trierer schon zwei oder drei Jahrhunderte nach der Erbauung des Thors vergessen hätten, dass sie dieses Werk einem Könige ihrer eignen Dynastie oder einem Grossen ihres germanischen Blutes verdankten und sich desshalb mit dem erfundenen römischen Namen aushalfen? Dieses ist eben so wenig glaublich, als auch der fernere Umstand, dass dieses Gebäude schon nach zwei Jahrhunderten vom Alter so geschwärzt sein konnte, um es mit Fug schwarzes Thor, Nigra-porta zu nennen.

Wenn wir bisher den genügenden Beweis geliefert zu haben glauben, dass die Franken die Porta nicht gebaut haben, so wird es uns auch nicht eben schwer fallen nachzuweisen, dass sie es auch nicht konnten.

Erstens war Trier während der ganzen fränkischen Zeit von 450 bis 900 nur vorübergehend in den ersten Zeiten Aufenthaltsort fränkischer Könige, wie des Clodebalt, Siegemer und Siegebert, nie aber der Mittelpunkt der Monarchie oder ihrer späteren Spaltungen; denn bekanntlich gehörte die Stadt zu dem austrasischen Reiche, dessen Hauptstadt und Königssitz Metz war. Auch zugegeben, dass ein solcher König in Trier hätte bauen wollen, was würde er zuerst gebaut haben? Doch unstreitig einen Pallast für sich oder eine Kirche, und diess liess sich damals gewiss leicht ausführen, da die prächtigen Ruinen eines Pallastes selbst und einer später wirklich zu solchem Zwecke dienenden Basilika aus der konstantinischen Zeit noch aufrecht standen. Ein blosses Stadtthor zu bauen, und zwar ein so prächtiges Thor, wie die Porta, für eine halb in Schutt liegende Stadt, wozu die Quader aus den drei Meilen entfernten Brüchen von Pfalzel herbeizuschaffen und mühsam zu behauen waren; einen solchen bürgerfreundlichen Gedanken kann man den fränkischen Herrschern vor Karl dem Grossen nicht wohl zutrauen. König Chilperich befahl zwar, dass die Stadtmauern der

[1]) Hontheim historia trevirensis t. I. p. 379. — [2]) Hontheim hist. trev. t. I. p. 385. — [3]) Hontheim hist. trev. t. I. p. 379.

Römerstädte herzustellen seien, wie uns Gregor von Tours erzählt, [1]) aber dies waren gewiss nur sehr kunstlose Reparaturen und gewiss wird selbst der stolzeste fränkische Herzog oder Graf, der zu Trier befehligte, wenn Karl der Grosse zu seiner Rheinbrücke in Mainz das römische Material nicht verschmähte, kein Bedenken getragen haben, zu dieser Wiederherstellung der Festungswerke, die immensen Ziegel- und Steinhaufen zu benutzen, die von der glänzenden Augusta, seit den ersten Besuchen seiner Ahnen übrig geblieben waren. Und wozu hätte den Franken überhaupt ein solches Thor und namentlich die Räume über den Doppelbögen genutzt, sie, welche ihre öffentlichen Versammlungen unter freiem Himmel abzuhalten pflegten, und war der ursprüngliche Zweck so bald verschwunden, dass man kurze Zeit später das Thor in eine Kirche verwandelte?

Unsere Porta nigra ist wirklich ein ächt römisches Bauwerk, dafür spricht Namen, Ansehn und Geschichte, dass es aber ein sehr spätes Erzeugniss römischen Geistes und klassischer Kunst sei, dafür wollen wir dankbar die Hülfe in Anspruch nehmen, die Professor Kugler selbst geboten hat. Derselbe schliesst nämlich von dem sogenannten Palazzo delle Torri in Turin rückwärts, einem Gebäude, das in das 8te Jahrhundert gehören soll. Nun sagt aber ein sehr geachteter Kunstfreund, Dr. Alfred Reumont, in Nr. 81 des Kunstblatts von 1845 von diesem unserem fraglichen sehr ähnlichen Thore, ebenfalls mit zwei sechzehnseitigen Thürmen und der nämlichen Anordnung der Façade ausgestattet, dass nur der italienische Kunsthistoriker Cordero allein der gewöhnlichen Ansicht, die dieses Stadtthor von jeher für römisch gehalten habe, gegenüber, einen lombardischen Ursprung desselben behaupte, und bekennt sich selbst eben wegen der Aehnlichkeit mit der Porta nigra, auch für das Römerthum des Palazzo.

Wir geben allerdings gern zu, dass nicht mehr der alte klassische Geist die massiven Formen der Porta durchweht und dass ein nordischer Einfluss an dem Ganzen sehr stark bemerkbar sein mag. Diess ist aber sehr leicht zu erklären, weil nothwendiger Weise unter dem rauhen Himmel Germaniens mitten unter einer wesentlich aus nordischen Elementen zusammengesetzten Bevölkerung, selbst der feinste italienische Geschmack unter aufgedrungenem Fremdartigen leiden musste. Man betrachte z. B. nur einen in Dorow's römischen Alterthümern in und um Neuwied abgebildeten Altar, der am zerstörten Kastelle Victoria gefunden, jedenfalls älter als das 4te Jahrhundert ist, denn schon zu Valentinian's Zeit wurde das Kastell zerstört. Niemand würde zweifeln, ein byzantinisches Werk des 9ten oder 10ten Jahrhunderts vor sich zu sehen, stünden nicht Fundort und Zweck damit im Widerspruch. Soldaten waren dort die Künstler und wahrscheinlich danken wir auch unsere Porta einer müssigen Legion, die, wie schon Jahrhunderte früher, grösstentheils aus Barbaren aller Zonen zusammengesetzt war. Germanischen und gallischen Fäusten gelang es wohl nur, die grossen Blöcke auf einander zu thürmen, ihnen gehört die Detailbildung, vielleicht selbst die Konzeption des Ganzen an und mag dieses Gebäude nun vor der Zerstörung von 464 oder vielleicht schon früher vor 400, 411, 418 oder 440 entstanden sein, es blieb unvollendet, sobald mit der Auflösung der Römerherrschaft der Sinn für solche Werke verloren ging.

Ausser dem sehr in Zweifel stehenden Pallast des Bischofs Nicetius von Trier irgendwo an der Mosel und den Pallastbauten Karls des Grossen zu Aachen, Ingelheim und Nymwegen ist uns auch kein grösseres fränkisches Werk am Rhein bekannt geworden, und sehen wir nicht ein, warum Kugler bloss der nordischen Formen willen die Porta nigra, wie auch den sogenannten Klarenthurm in Köln der Römerzeit entziehen und in die germanische versetzen will.

Schliesslich legt der Einsender den Schriftkundigen Proben von Schriftzügen

[1]) Gregor. Turon. Liber VI. c. ult. Chilpericus rex misit ad duces et comites civitatum, ut muros componerent urbium resque suas cum uxoribus et filiis intra murorum munimenta concluderent atque repugnarent viriliter, si necessitas exigeret.

vor, welche in grosser Anzahl und oft wiederholt, wohl als Handzeichen der Steinmetzen, die Quader der Porta nigra bedecken. Wenn diese gleich himmelweit von den klassischen Linien römischer Lapidarschrift entfernt sind und gewiss eher byzantinischer Mönchsschrift näher kommen, so beweisen sie doch wenigstens, dass die Urheber derselben nicht deutsch, sondern wohl eher lateinisch (oder griechisch?) gesprochen. Professor Pertz in Berlin, dem sie ebenfalls vorgelegen, hält sie für sehr alt und aus den ersten Zeiten schriftlicher Aufzeichnung, verhehlte jedoch nicht dabei, dass aus solchen Steinhauerzeichen, die sich oft wie Familienwappen von Geschlecht zu Geschlecht fortzuerben pflegten, keine Schlüsse auf die Zeit ihres Ursprungs gezogen werden könnten.

Kunstblatt, 1847, Nr. 20.

(Aus einem Aufsatz von Gottfried Kinkel über das Werk: „Die Bauwerke in der Lombardei vom 7ten bis zum 14ten Jahrhundert, gezeichnet und durch historischen Text erläutert von Friedrich Osten. Erste Lieferung.)

. . . Das dritte mitgetheilte Gebäude ist der vielbesprochene Palazzo delle Torri zu Turin. Das Mittelstück ist ein schöner Bau mit Halbpfeilern in reinem Gefühl und einfach-feinen jonisirenden Zahngesimsen. Die beiden 16eckigen Thürme aber, welche diese Schauseite einfassen, erscheinen (auch abgesehen von ihren viel späteren Zinnenaufsätzen) ohne Harmonie mit dem Mittelstück. Sie sind durch vier Reihen ganz einfassungsloser Fenster durchbrochen, von denen keine den Fensterreihen des Mittelbaues sich anschliesst. Hierin behält die sonst nahverwandte Porta nigra zu Trier einen hohen Vorzug, indem bei ihr die flankirenden Thürme durch gleiche Halbsäulenverzierung und den Fortlauf der Fensterreihen mit in die grossartige Anlage hineingezogen sind. Dagegen erinnert der Palazzo sowohl in der Gesammtanlage der verzierenden Säulen, als besonders in den Gesimsen bedeutend an die Vorhalle von Lorsch unweit der Bergstrasse. Da nun jener in Urkunden erst seit Karl dem Grossen erwähnt und von Herrn Osten gleichfalls unter die letzten selbständigen Herrscher des Volks verlegt wird, so wird er mit Lorsch gerade in eine Zeit fallen, und beide Gebäude bestätigen einander. Denn es ist trotz Allem, was darüber neuerlich behauptet (aber nicht bewiesen) wurde, der Palazzo weder für ein römisches, noch Lorsch für ein spätromanisches Werk anzusehen.

Nachschrift von F. Kugler.

Das im Vorstehenden besprochene Heft giebt mir einen Anknüpfungspunkt, um einem Aufsatze des Herrn Eltester über die Porta nigra in Trier (in Nr. 35 des vorjährigen Kunstblattes), worin derselbe meine Ansicht, dass dies Bauwerk nachrömisch und erst der fränkischen Zeit angehörig sei, zu widerlegen sucht, einige Gegenbemerkungen hinzuzufügen. Aeussere Verhältnisse, die mich schon seit mehreren Jahren der eignen Thätigkeit in kunsthistorischen Spezialstudien entzogen, haben mich hiezu nicht eher kommen lassen, und auch jetzt bin ich ausser Stande, die Streitfrage in ihrem ganzen Umfange wieder aufzunehmen, muss diess vielmehr einstweilen Andern überlassen. Ich hatte mich für meine Behauptung u. A. auf die Verwandtschaft der Porta Nigra mit dem Palazzo delle Torri zu Turin bezogen, der schon durch Cordero (in dessen gekrönter Preisschrift „dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda.“ selbständig und zugleich in den Commentarj dell' Ateneo di Brescia, 1828,

herausgegeben) als longobardisch bezeichnet ist. Herr Eltester meint aber, dass dies Zeugniss, zufolge einer allgemeinen, von Herrn v. Reumont ausgesprochenen Aeusserung, wenig Gültigkeit haben dürfe; ich würde gewünscht haben, dass er statt dessen lieber Cordero's Buch zur Hand genommen hätte, um sich zu überzeugen, dass es unter den italienischen Forschern über italienische Architekturgeschichte wohl kaum Einen giebt, der neben Cordero genannt zu werden verdient, und mithin seine Autorität gerade von ganz besonderem Gewichte sein muss, wenn schon sein Buch, mit Rücksicht auf die anderweitigen Forschungen der letzten 20 Jahre, vielfacher Erweiterung bedürftig sein wird. Herr Osten, dem wir vorläufig wenigstens ein nicht minder sicheres Urtheil zutrauen müssen, hat sich nun ebenso wie Cordero über den Palazzo delle Torri ausgesprochen, wodurch der — überhaupt erst noch zu führende — Gegenbeweis noch schwieriger geworden sein möchte.

Das Gewicht der positiven, äusserlich historischen Gründe, die Herr Eltester für das römische Alter der Porta nigra anführt, verkenne ich keineswegs, doch scheinen sie mir noch nicht entscheidend, und dies um so weniger, als er es wiederum versäumt hat, für seine Behauptung, dass der fränkische, in dortiger Gegend erbaute Prachtpallast des Bischofs Nicetius (auf den ich gleichfalls Bezug genommen) sehr im Zweifel stehe, Gründe beizubringen. Dass ich übrigens, wie er von mir behauptet, die Porta nigra in das 8te Jahrhundert gesetzt hätte, ist mir nirgend eingefallen.

Ich bekenne es sehr gern und aufrichtig, dass ich durchaus nicht Eitelkeit genug habe, für die Ansicht, die ich in Betreff der Erbauungszeit der Porta nigra ausgesprochen, zum Märtyrer zu werden. Ist diese Ansicht falsch, so mag sie getrost fallen; wäre es mir augenblicklich vergönnt, diese Forschungen fortzusetzen, und stiessen mir genügende Gegenbeweise auf, so würde ich selbst der Erste sein, sie zu veröffentlichen. Aber, da ich Gründe (und ich denke: keine ganz oberflächlichen) angeführt hatte, so darf ich dasselbe doch auch von den Gegnern erwarten. Und sollten diese sich finden, so wird es mich jedenfalls freuen, durch motivirten Widerspruch die Forschung wirklich gefördert zu haben.

Handbuch der Kuntgeschichte von F. Kugler. Zweite Auflage, 1848. S. 351, ff.

(Anmerkung von J. Burckhardt.)

Die bei diesem Anlass (Annahme der Porta Nigra als früh-merowingischer Bau) schon in der ersten Auflage ausgesprochene Ansicht hat viele Gegner gefunden, welche indess meist bei der blossen Gegenbehauptung stehen geblieben sind, statt Gründe mit Gegengründen zu widerlegen. So begnügt sich z. B. ein neuerer Kritiker (Salzburg und seine Baukunst, von F. M., in Förster's Bauzeitung, Jahrgang 1846) damit, der Merowingischen und Karolingischen Baukunst von vornherein den Generalcharakter der „Kleinheit und Miserabilität“ zuzutheilen, die notorisch grossen Gebäude theils daraus wegzuläugnen, theils als „Ausnahmen“ zu bezeichnen und schliesslich die damaligen Autoren für Aufschneider zu erklären. Dass der

Maassstab der Bauten jener Zeit häufig kleiner war, als im späteren Mittelalter, ist längst kein Geheimniss, aber die Porta nigra kann ja eben eine jener doch wohl nicht so seltenen „Ausnahmen" gewesen sein. Wenden wir uns zu denjenigen Gegenansichten, welche durch Gründe Berücksichtigung verdienen, so findet sich, dass bereits eine nicht unbeträchtliche Concession gemacht wird. Chr. W. Schmidt (Baudenkm. zu Trier, Lief. V.) und L. Eltester (Kunstbl. 1846, No. 35, vergl. 1847, No. 20), geben zu, dass der Bau nicht aus constantinischer Zeit sei, indem er in der That von den übrigen constantinischen Bauten Trier's in Stoff und Form gar zu auffällig abweicht; sie nehmen desshalb die allerletzte Zeit der römischen Herrschaft, gegen das Jahr 464, dafür in Anspruch. Allein man sehe wohl zu, ob die historische Probabilität, die man gegen die merowingische Epoche geltend macht, der Annahme der letzten römischen Zeit nicht noch ungünstiger ist, und ob nicht eine Zeit, wie die des kraftvollen Theodorich von Austrasien (511—534) und seines ruhmbegierigen Sohnes Theodebert (534—548) am Ende besser mit diesem Gebäude harmonirt, als jene letzten zwei Jahrzehende des seit Genserich in Auflösung begriffenen Römerreichs. Die Porta nigra ist ein Luxusbau und kann wohl schon desshalb kaum in eine solche Zeit der Noth gehören. — Hrn. Eltester's historische Argumente sind ein sehr dankenswerther Beitrag zu dieser Frage und lassen sich hier nicht mit ein Paar Zeilen erledigen; doch dürfen wir einstweilen Folgendes dagegen bemerken: 1) Eine Porta Martis gab es in Trier wahrscheinlich, wie in vielen andern römischen Städten, schon seit der römischen Erbauung, so dass sich der Name an die Oertlichkeit, nicht an das jetzige (nach Hrn. Eltester's eigener Annahme erst in christlicher Zeit errichtete) Gebäude knüpft. 2) Wie oft Trier der temporäre Aufenthalt der früheren austrasischen Könige war, können wir bei der Spärlichkeit ihrer Urkunden und der sonstigen Ueberlieferungen dieser Gegend gar nicht wissen; immer aber war es mit Metz und Köln die wichtigste Stadt des austrasischen Reiches im sechsten Jahrhundert. 3) In das achte Jahrhundert haben wir die Porta nie versetzen wollen, sondern nur in die fränkische Zeit überhaupt. 4) Ueber das neuerlich durch F. Osten mit höchster Wahrscheinlichkeit festgestellte Alter des wichtigsten Analogons, des Pallazzo delle Torri zu Turin, s. oben. Die ungeheure Solidität des Quaderbaues aber, welcher die Porta vor allen Römerbauten Trier's auszeichnet, findet ihr würdigstes Gegenstück in dem vielleicht gleichzeitigen Grabmal Theodorichs des Grossen bei Ravenna, gegen dessen ostgothischen Ursprung auch alle mögliche Einwendungen sich erheben liessen, wenn derselbe nicht anderweitig vollkommen gesichert wäre [1]).

---

[1]) Ich füge nachträglich noch die Notiz über ein jüngstes Votum bei, welches über die Porta Nigra abgegeben ist. Es ist in der Schrift: „die Porta Nigra und das Capitolium der Treviris, von Dr. P. A. Linde, Trier, 1852" enthalten. Der Verf. fertigt meine Ansicht mit der Bemerkung ab, dass die Germanen des 6ten Jahrhunderts zu roh gewesen seien, um einen solchen Kunstbau auszuführen. Ich habe indess nicht gesagt, dass ihn Germanen gebaut hätten, sondern nur, dass er in der Epoche der fränkischen Herrschaft entstanden sei. Die eigne Ansicht des Verfassers ist die, dass die Porta ein, zugleich

4. Ueber die ursprüngliche Anlage des Domes zu Trier.

Ein sehr eigenthümliches Interesse für die Entwickelungsgeschichte der Architektur gewährt der Dom zu Trier in seiner ursprünglichen Anlage, — ein basilikenartiger Bau, in Material, Form und Behandlung noch den Elementen der antiken Kunst entsprechend. Im Lauf der Jahrhunderte sind aber mit diesem Gebäude mehrere höchst umfassende Veränderungen vorgenommen; ein dreimaliger Umbau, im elften Jahrhundert, in der späteren Zeit des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, im achtzehnten Jahrhundert, — kleinerer Bauveränderungen zu geschweigen, — hat die ursprüngliche Beschaffenheit der Anlage auf eine Weise verwischt, dass diese fast ganz verschwunden zu sein scheint. Dennoch ist es der jüngsten Forschung möglich geworden, eine genügende Reihenfolge so charakteristischer Merkmale jener ersten Anlage aufzufinden und die ursprüngliche Verbindung derselben so überzeugend herauszustellen, dass sich hiedurch das Ganze in seinem inneren Zusammenhange und in vollkommener Integrität vor unsrer Phantasie auf's Neue auferbaut. Herr Chr. W. Schmidt („Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Lief. 2") hat das Verdienst, diese höchst schwierige Aufgabe mit bewunderungswürdigem Scharfsinn gelöst zu haben; mir ist unter den bisherigen Leistungen der Architektur-Geschichte keine Arbeit bekannt, die ich dieser zu vergleichen wüsste; es dürfte selbst in Frage zu stellen sein, ob die Entzifferung der schwierigsten Palimpsesten (und der Dom von Trier ist in der That ein Palimpsest von überaus verwickelter Beschaffenheit) auf gleichen Ruhm Anspruch habe. Ich bin allen Merkzeichen, welche Hr. Schmidt über die ursprüngliche Anlage des Doms aufgefunden und bekannt gemacht hat, an Ort und Stelle mit Sorgfalt nachgegangen, und ich kann seinen sämmtlichen Angaben und den Folgerungen, welche er aus diesen zur Reconstruction des Gebäudes zieht, nur mit vollkommenster Ueberzeugung beipflichten.

Hienach war der alte Dom von Trier, was das Allgemeine seiner Disposition betrifft, ein quadratischer Bau, im Aeusseren 132 Fuss 8 Zoll, im Inneren 121 Fuss 8 Zoll breit. In ihm standen, ebenfalls im Quadrat, vier mächtige korinthische Säulen, denen an den Wänden acht stark vorspringende Pilaster entsprachen. Die korinthischen Pilasterkapitäle sind noch an ihren ursprünglichen Stellen vorhanden und zum Theil im Inneren des Domes sichtbar. Die Säulen hatten voneinander einen Abstand von etwa 52 Fuss, von den Pilastern einen Abstand von etwa 26 Fuss; sie

als Stadtthor dienender Triumphbogen gewesen sei, der dem Valentinian und dem Gratian für einen Sieg, welchen sie im Sommer 368 über die Alamannen erfochten, errichtet worden, wobei sich der Doppelbogen des Thores auf das Kaiserpaar beziehe. Ich halte es für überflüssig, diese Annahme, die durch Nichts an dem Thore selbst, nicht einmal durch das geringfügigste Inschriftzeichen, geschweige denn durch die Spur irgend einer besonderen bildlichen Ausstattung bestätigt wird, zu widerlegen. Nur das mag noch als Curiosum angeführt werden, dass das Thor nach des Verfassers Deutungen, mit Bezug auf das voraussetzliche Lokal jenes Sieges, aus einer Porta Nigra zu einer Porta Nicra, einem Neckarthore, wird, ebenso wie auch der Schwarzwald (Silva Nigra) eigentlich ein Neckarwald (Silva Nicra) sei. F. K

waren, dem entsprechend, unter sich durch grössere, mit den Pilastern durch kleinere Schwibbögen verbunden. In Uebereinstimmung mit der Weite des grösseren Säulenabstandes war an der einen Seite des Gebäudes eine hinaustretende Absis angebracht.

Eine wesentlich abweichende Ansicht über die ursprüngliche Anlage des Domes hat J. Steininger geltend zu machen gesucht. Diese ist in seinen „Bemerkungen zur Geschichte des Domes zu Trier“ enthalten, welche zuerst in dem Trier'schen Gymnasial-Programm vom Herbste des Jahres 1839 erschienen sind und sich auf's Neue in Augusti's „Beiträgen zur christlichen Kunst-Geschichte und Liturgik (1841)“ abgedruckt finden. Hr. Steininger bezieht sich auf die Kupfertafeln des Schmidt'schen Werkes, ignorirt aber auf eine fast befremdliche und für den Zweck einer wissenschaftlichen Forschung nicht wohl zu rechtfertigende Weise den Text desselben, — d. h. nicht etwa bloss die von Hrn. Schmidt gewonnenen Resultate, sondern auch die ganze Reihe jener äusseren Merkmale, auf denen die letzteren beruhen. Er spricht vielmehr in einer Weise, als ob die letzteren, nach den von Schmidt angegebenen, sehr deutlich erkennbaren Unterschieden der verschiedenen Bauzeiten des Domes, gar nicht vorhanden seien. Indess steht die Richtigkeit der Schmidt'schen Beobachtungen, für den wenigstens, der die Augen aufthun will, fest, und so löst sich das aus Steininger's Annahmen hervorgehende Resultat von selbst zum inhaltlosen Nebelbilde auf. Seine Irrthümer gehen besonders daraus hervor, dass er weder das römische Mauerwerk von dem derjenigen Erneuung des Baues, welche im elften Jahrhundert durch Erzbischof Poppo begonnen ward, noch die architektonischen Details des elften Jahrhunderts von denen, welche dem Schlusse des zwölften Jahrhunderts angehören, unterscheidet. (Der frühromanische Architekturstyl des elften Jahrhunderts ist von dem spätromanischen am Schlusse des zwölften so auffällig abweichend, dass, wer diesen Unterschied nicht empfindet, auch nicht wohl berufen scheint, in kunsthistorischen Dingen ein Urtheil abzugeben.) So kommt er zunächst dazu, für die römische Anlage des Domes einen grösseren Umfang in Anspruch zu nehmen, als jene sicheren Kennzeichen ergeben. Indem er sodann die ganze Umfassung des gegenwärtigen Domes dem im elften Jahrhundert von Poppo begonnenen Neubau zutheilt, ergeben sich ihm zugleich, durch künstliche Berechnung, zwei Drittheile desselben als der Umfang eben jenes Römerbaues; was mit der bald nach Poppo's Tode verfassten Angabe der Gesta Trevirorum (dass dieser Erzbischof den alten Bau um ein Drittheil vergrössert) genau übereinstimme, während dies bei den anderweitig angenommenen Bauverhältnissen nicht der Fall sei. Auf Letzteres genügt aber, abgesehen von den irrthümlichen Voraussetzungen, die Bemerkung, dass es viel wahrscheinlicher ist, dass der Berichterstatter der Gesta Trevirorum sich naiv nach dem Augenmaasse, als dass er sich nach vorgenommener künstlicher Messung und Berechnung geäussert habe. — Das Weitere ist minder erheblich. Steininger läugnet, dass die eine der Säulen, wie dies die gewöhnliche Lesart der Gesta Trevirorum besagt, vor Poppo's Zeit zusammengestürzt sein könne, indem sodann, wenn mit dieser Säule natürlich die auf ihr ruhenden Bögen gestürzt, bei dem Mangel der durchgehenden Widerlage gegen die Bögen, auch das ganze Gebäude hätte zusammenstürzen müssen. Er vergisst aber die bindende Kraft des Mörtels, die, wie wir täglich an vielen Ruinen sehen, die übrigen Bögen schon füglich aufrecht erhalten konnte. (In selt-

samem Widerspruch hiegegen construirt er später die ursprüngliche Anlage des Gebäudes so, dass Säulenreihen dasselbe in ein Mittelschiff und zwei Seitenschiffe getrennt hätten, und dass über die Seitenschiffe, von den Säulen gegen die Seitenwände, Bögen wären gespannt worden, ohne irgend eine Widerlage im Mittelschiff!) — Die noch vorhandenen, unterwärts eckigen Pilasterkapitäle hält er für Säulenkapitäle und nimmt in Folge dessen an, dass an ihren Stellen auch Säulen gestanden hätten. — Er läugnet, dass das vor dem Dome liegende Stück Säulenschaft das der etwa gestürzten (und zu diesen Kapitälen gehörigen) Säule sein könne, da seine Verhältnisse, in Uebereinstimmung mit denen der Kapitäle, nicht genau auf Vitruv's Regeln über die korinthische Säulenordnung passen. Jedermann weiss aber, dass Vitruv überhaupt kein vollkommen sicherer Regulator für die antike Kunst ist, am Wenigsten für eine so späte Zeit, wie die, um welche es sich hier jedenfalls handelt. Die zu demselben Behuf aus Wiltheim angeführte Stelle, die dem unteren Ende eines Schaftstückes ungefähr 7 Fuss Durchmesser giebt und dessen Höhe auf 40 Fuss berechnet, dient auch nicht zur Widerlegung, da in diesen Maassbestimmungen ein Widerspruch liegt (sie somit nicht als genau gelten können), auch bei der Meinung, dass Wiltheim dorische Säulen im Sinne gehabt, das Vorhandensein jener korinthischen Kapitäle übersehen ist.

In Folge all dieser falschen oder willkürlichen Voraussetzungen reconstruirt Steininger die ursprüngliche Anlage des Domes als einen basilikenartigen Bau mit Säulenreihen von je sieben Säulen und mit jener bauwidrigen Bogenconstruction in den Seitenschiffen. Doch meint er, der Bau habe kein Tribunal (Absis) gehabt, (obgleich von Schmidt die Spuren eines solchen nachgewiesen sind); und da derselbe auch sonst nicht völlig mit Vitruv's als unbedingt gültig angenommenen Vorschriften für die Einrichtung der Basilika übereinstimmen will, so behauptet er, es sei das Forum gewesen, welches Constantin erbaut habe; aber kein Forum civile, dergleichen zu jener Zeit seine Bedeutung längst verloren gehabt hätte, sondern ein Forum nundinarium, eine Waarenhalle. — Es ist überflüssig, auf diese ganz in der Luft schwebenden Folgerungen etwas Weiteres zu erwidern.

Hr. Schmidt hält die ursprüngliche Bau-Anlage, wie er dieselbe gewiss richtig reconstruirt, für eine christliche Kirche, die durch Constantin erbaut worden. Dass das Gebäude von vornherein für die Zwecke des christlichen Gottesdienstes bestimmt worden, ist auch mir durchaus wahrscheinlich; nicht so, dass es in die Zeit Constantins gehöre. Ich kann auch hier nicht umhin, ketzerischer Weise einige kritische Anmerkungen zu machen, die der Anlage indess, was sie ihr von der Zahl ihrer Jahrhunderte vielleicht abnehmen, dadurch ersetzen dürften, dass sie ihr eine grössere Bedeutung für den Fortschritt der architektonischen Entwickelung geben, in ihr eines der so seltenen Beispiele für das primitive Aussprechen jener Wandlungen der Architektur, die bei dem beginnenden Uebergange aus der Zeit der classischen Antike in die des Mittelalters stattfanden, erkennen.

Ich sehe in dem Plan dieser Anlage geradehin ein byzantinisirendes Element. Ganz dem byzantinischen System des Centralbaues entsprechend, bildet das von den vier Säulen bezeichnete Mittelquadrat den Haupttheil der Anlage; demselben schliessen sich, durch die grösseren Schwibbögen vermittelt, die Flügel eines gleichschenkligen Kreuzes an, ebenfalls völlig

wie in den einfachen byzantinischen Kirchenanlagen. Für eine solche Disposition wüsste ich aus frühchristlicher Zeit im Abendlande kein weiteres Beispiel namhaft zu machen. Freilich hat dieselbe auf den oberen Ausbau, da Gewölbe nicht vorhanden sind, keinen anderweitigen Einfluss ausgeübt, als den der verschiedenen Grösse der Schwibbögen. Es ist vielmehr noch wie ein Zwiespalt zwischen der neuen Disposition und dem traditionell gültigen Oberbau des Basilikensystems. Aber gerade hierin scheint sich der architekturgeschichtlichen Beobachtung ein eigenthümliches Interesse darzubieten. Es ist eben ein neues Element, das, ohne sich selbst klar zu sein, nach Entwickelung strebt, sei es, dass dasselbe aus eignem dunkelm Drange des Baumeisters oder des Bauherrn hervorgegangen war, oder — was wahrscheinlicher — dass es aus jener Gegend (dem orientalischen Reiche) herübergetragen wurde, wo es sich vielleicht schon, in Uebereinstimmung mit der technischen Gesammt-Construction, entschiedener bethätigt hatte.

Neben dieser Disposition des Planes ist die künstlerische Behandlung jener Pilasterkapitäle, der einzig erhaltenen Einzeltheile des ursprünglichen Baues, in Betracht zu ziehen. Sie haben, wie schon bemerkt, die Disposition der Kapitäle korinthischer Ordnung; sie sind ziemlich roh behandelt, die Blätter ganz einfach nur als breite Schilfblätter gebildet; die ganze Beschaffenheit ist so, dass man — aber nicht in dieser Rohheit an sich, sondern vielmehr in der eigenthümlichen Fassung der Form — das Uebergehen in mittelalterliche Gewöhnungen wahrnimmt. Statt des leichten korinthischen Abakus ist hier über den Kapitälen, schon besonders unantik, ein hohes Deckgesims mit hohem aufrechtstehendem Karniesprofil angeordnet. In der Sculptur der Blätter und Voluten ist eine gewisse unplastische Schnittmanier, die im elften Jahrhundert (z. B. in den ähnlichen korinthischen Kapitälen der Schlosskirche zu Quedlinburg) entschieden vorherrscht. Doch aber ist in dem Schwunge der Linien, in dem Ueberschlagen der Blätter, in der Art, wie Alles mehr aus dem Ganzen herausgearbeitet ist, (während z. B. in den Blätterkapitälen von der Westfaçade des Trierer Domes Kelch, Blätter und Voluten überall mehr gesonderte Theile bilden) noch mit Entschiedenheit antike Reminiscenz wahrzunehmen.

Die Behandlung der Kapitäle führt also zu demselben Ergebniss wie die Disposition des Planes der ursprünglichen Anlage. Das heisst: wir haben es hier mit einem Bau zu thun, in welchem die von der antiken Tradition festgestellten Elemente sich, dem Hereinklingen einer schon mittelalterlichen Gefühlsweise gemäss, umzubilden beginnen. Die Zeit Constantins, die Zeit der Römerherrschaft überhaupt, erscheint hiefür nicht mehr sonderlich passend; wir werden vielmehr auch hier auf die frühere Zeit der fränkischen Herrschaft hingeführt. Suchen wir nach historischen Anknüpfungspunkten für die Epoche dieser spätern Ausführung des Baues, so begegnen uns auch hier (wie bei den Untersuchungen über die Porta Nigra) einige Verse des Venantius Fortunatus, der darin von seinem älteren Zeitgenossen, dem Erzbischofe Nicetius (532—563) die Sorge für Wiederherstellung des Trierer Domes und den Erfolg derselben zu preisen scheint:

Templa vetusta Dei renovasti in culmine prisco
Et floret senior, te reparante, domus.

Man hat diese Stelle auf minder wichtige Reparaturen am Dome gedeutet; der Pentameter, in seiner poetischen Ausdrucksweise, kann aber

ebensogut einen glänzenden Neubau bezeichnen. Wir dürften somit nicht ohne Berechtigung die besprochene Bau-Anlage der Zeit um die Mitte des sechsten Jahrhunderts zuschreiben können.

---

5. Der Münster von Bonn.

(J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst, Lief. IX.)

Die Ufer des Rheins, von der Nahe bis hinab zur Ruhr, enthalten einen grossen Reichthum kirchlicher Gebäude aus der späteren Zeit des romanischen Styles, desjenigen, der insgemein mit dem unpassenden Namen des byzantinischen Styles bezeichnet wird. Neben wenigen Bauresten aus dem elften Jahrhundert sieht man hier mannigfache Beispiele der reichen und imposanten Entwickelung, zu der sich dieser Baustyl im zwölften Jahrhundert, vornehmlich in dessen zweiter Hälfte, ausbildete; und noch mehrere aus dem Ende dieses und aus dem Anfange des folgenden Jahrhunderts, in welcher Zeit der romanische Styl mancherlei phantastische Umbildung erhielt und sich mehr und mehr zu der Gefühlsrichtung des gothischen Baustyles hinüberzuneigen begann. Die Freude an der Aufführung prächtiger kirchlicher Bauwerke fand in dieser letzteren Zeit durch äussere Veranlassung eine reichliche Nahrung. Die verheerenden Kriege zwischen den beiden Gegenkönigen Philipp von Schwaben und Otto von Wittelsbach brachten vielen der vorzüglichsten Oerter des Niederrheins Verwüstung und Zerstörung ihrer Monumente: man liess es sich nunmehr angelegen sein, die Schäden, die man erlitten, mit grösstem Eifer zu ersetzen und was an den Bauwerken im Ganzen oder Einzelnen zerstört war, auf eine glänzendere Weise wieder herzustellen.

Zu den grossartigsten Gebäuden dieser Epoche gehört der Münster von Bonn, welcher den heiligen Märtyrern Cassius und Florentius gewidmet ist. Ernst und majestätisch steigt er aus den übrigen Baulichkeiten der Stadt empor, ein bedeutsamer Mittelpunkt für die reizvolle Gegend, die sich um den heitern Musensitz ausbreitet. Der langgestreckte Chor des Münsters erhebt sich über einer geräumigen Crypta. Der Chor-Absis zur Seite stehen zwei schlanke viereckige Glockenthürme. Auf den Chor folgt ein breites Querschiff, über dessen Mitte ein dritter Thurm, jene beiden ersten mächtig überragend, emporsteigt. Dann erst folgt das weite dreitheilige Schiff der Kirche. Im Westen wird dasselbe durch einen viereckigen Vorbau begrenzt, der im Innern eine zweite Absis in sich einschliesst und der auf den Seiten durch zwei runde Treppenthürmchen mit schlanken Spitzen eingefasst wird. Wie die Dächer und die Thürme des Münsters sich malerisch emporgipfeln, so erscheint auch der Grundriss, durch die eben genannte Anordnung, eigenthümlich bedeutungsvoll. Die beiden Thürme zu den Seiten der östlichen Chor-Absis bilden im Grundriss eine Art kleineren Querschiffes, dem Hauptquerschiff an Länge und Breite untergeordnet; das Ganze des Grundrisses erscheint in dieser Weise in der Form eines doppelten, erzbischöflichen Kreuzes.

Die grossartige bauliche Erscheinung des Münsters wird durch sein historisches Verhältniss zur Genüge gerechtfertigt. Nächst dem Dome von Köln war er die wichtigste Kirche des gesammten kölnischen Erzbisthums. Der Propst des mit dem Münster verbundenen Collegiatstiftes war zugleich erzbischöflich kölnischer Diakonus der Dekanate des Aargaues, des zülpicher Gaues und des Avelgaues, und hatte in dieser Eigenschaft eine eigenthümlich einflussreiche kirchliche Stellung. Ueber die Geschichte des Münsterbaues an sich ist übrigens nicht gar viel bekannt. Die Kaiserin Helena, die Mutter Constantins des Grossen, wird als die Erbauerin des Münsters gepriesen; doch ist aus so früher Zeit nichts erhalten. Eine alte Steinschrift benennt Gerhard, aus dem alten und reichen Geschlecht der Grafen von Sayn, der ein halbes Jahrhundert lang, von 1130 bis 1180, Propst des Münsterstiftes war, als den neuen Schöpfer der Kirche. Doch kann durch ihn nur ein verhältnissmässig geringer Theil der gegenwärtig vorhandenen Kirche erbaut worden sein, da eine nähere Betrachtung des Gebäudes erhebliche Verschiedenheiten des Baustyles, somit auch der Bauzeit, erkennen lässt. Einzelne Theile gehören noch der frühromanischen Periode des elften Jahrhunderts an; andere Theile, und zwar das Meiste, jener späteren Uebergangsepoche, die in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fällt. Ohne Zweifel wurde die Ausführung dieser späteren Theile herbeigeführt durch den Propst Bruno, gleichfalls einen Grafen von Sayn, der von 1205 bis 1208 den erzbischöflichen Stuhl zu Köln bekleidete und der zur Vollendung des umfassenden Unternehmens ein bedeutendes Legat hinterlassen haben mochte. Mit dieser Annahme stimmt wenigstens sehr wohl überein, dass der Mönch Cäsarius von Heisterbach in seiner Beschreibung der Reliquien seines Klosters Gebeine von Märtyrern der thebaischen Legion anführt und dabei ausdrücklich bemerkt, sie seien bei der Erneuerung des Münsters von Bonn gefunden worden. Cäsarius aber schrieb um das Jahr 1221, und die Kirche von Heisterbach, unfern von Bonn in einem malerischen Thale des Siebengebirges belegen, wurde erst von 1202 bis 1233 erbaut. So enthält der Bonner Münster charakteristische Beispiele für die verschiedenen Entwickelungsepochen des romanischen Baustyles, die sich indess in ziemlich harmonischer Weise zu einem Ganzen zusammenfügen, von denen aber freilich die Beispiele der letzten Entwickelungszeit überwiegend sind.

Aus der frühromanischen Bauperiode des elften Jahrhunderts rühren zunächst die beiden Seitenwände des Chores, zwischen den Thürmen der östlichen Absis und dem Querschiff, aufwärts bis gegen die dort befindlichen kleinen Rundfenster, her. Man sieht an diesen Wänden im Aeusseren ganz flache Bogennischen zwischen schlank aufsteigenden Pilastern; das Material besteht aus sorgfältig gearbeiteten und gelegten Ziegeln, die in den Bögen ziemlich rhythmisch mit Tuffsteinen von hellgelblicher Farbe wechseln. An der Nordseite (s. den Stahlstich bei Gailhabaud) ist das Material durch Mörtelbewurf verdeckt; an der Südseite jedoch liegt es offen da. Es ist in dieser Technik, zunächst in der Anwendung der Ziegel überhaupt, dann in dem Farbenwechsel zwischen den Tuffsteinen und den rothen gebrannten Ziegeln, noch ein römisches Element, wie sich dasselbe, auf die eine oder die andere Art, auch sonst in rheinländischen Bauten aus der Zeit des elften Jahrhunderts mehrfach findet; so in den, aus dieser Zeit herrührenden Theilen des Domes von Trier; so in dem, vielleicht noch aus der späteren Zeit des zehnten Jahrhunderts herrührenden Vorbau

auf der Westseite der Kirche St. Pantaleon zu Köln. Auch in jener Weise der Dekoration mit flachen Arkaden-Nischen klingt noch etwas von römischer Anordnung nach, und auch diese wiederholt sich, ganz in derselben Weise, an einigen Bauten jener Gegend, die ein ähnlich hohes Alter haben, namentlich an den Seitenwänden des Chores von St. Gereon zu Köln, sowie, obgleich mehr beeinträchtigt, an der Kirche von Zülpich. — Sodann scheint auch der Theil der Crypta, welcher im Einschluss der ebengenannten Seitenwände liegt, also ihre grössere westliche Hälfte, dem elften Jahrhundert anzugehören. Die Crypta dehnt sich, wie bereits bemerkt, unter der ganzen Länge des Chores hin und wird durch Säulen- und Pfeilerstellungen ausgefüllt; auch hat sie kleine Nebenräume unter den viereckigen Thürmen. Die Säulen und Pfeiler der ebengenannten westlichen Hälfte unterscheiden sich von den übrigen theils durch flachere Kapitälformen, theils durch eine Bildung des Deckgesimses, welche wiederum noch mehr an die römischen Formen erinnert. Die Säulen der östlichen Hälfte dagegen gehören dem Neubau der Absis an, von dem hernach die Rede sein wird.

Ausserdem scheinen aber auch die Fundamente der Absis und die der beiden Thürme zu ihren Seiten, die aus verschiedenartigem und zum Theil rohem Material bestehen, noch aus dem elften Jahrhundert herzurühren. An einer Ecke des nördlichen Thurmes sieht man sogar ein Stück eines römischen Pilasterschaftes, ein Zeugniss der altrömischen Cultur, die sich in diesen Gegenden, und namentlich auch in Bonn, festgesetzt hatte, mit vermauert. Jedenfalls sind diese Fundamente älter als der Bau, der sich über ihnen erhebt. — Dann ist auch der viereckige Vorbau auf der Westseite mit seinen runden Treppenthürmchen dem elften Jahrhundert zuzuschreiben. Das Material besteht hier wiederum zumeist aus gebrannten Ziegeln; auch findet sich eine Anlage solcher Art gar nicht selten, wenn auch auf eine oder die andere Weise modificirt, an ähnlich frühen Bauten der Rheinlande. Den Grundtypus scheint die im elften Jahrhundert erbaute Westfaçade des Domes von Trier mit ihren runden Eckthürmen gegeben zu haben, wie sie selbst wieder aus Nachahmung der römischen Thermen in Trier entstanden ist. Der obere Theil der Rundthürme am Bonner Münster ist jedoch später; ebenso die innere Anordnung des ganzen Vorbaues. — Aus alledem geht schliesslich hervor, dass der Münster schon im frühen Mittelalter dieselbe Ausdehnung hatte, wie gegenwärtig.

Die sämmtlichen übrigen Theile des Münsters sind aus Hausteinen erbaut. Zunächst ist die östliche Absis mit ihren beiden Thürmen und dem Theile des Chores und der Crypta, den sie zwischen sich einschliessen, zu erwähnen. Diese Theile gehören der Zeit des Propstes Gerhard an, der mit ihnen eine Erneuerung des älteren Gebäudes, dessen Reste wir so eben betrachtet haben, anfing. Sie mögen etwa um die Mitte des zwölften Jahrhunderts begonnen sein. Dass sie weder einer früheren noch einer späteren Bauperiode angehören, geht auf's Entschiedenste aus ihrem Style hervor, der durchaus den Formen entspricht, wie sie zu jener Zeit in den Rheinlanden üblich waren. Vorzüglich wichtig ist in diesem Betracht eine Vergleichung mit der merkwürdigen Kirche von Schwarz-Rheindorf, die, Bonn unmittelbar gegenüber, auf der rechten Seite des Rheines liegt und zufolge einer, in ihrem Innern noch vorhandenen Inschrift, im Jahre 1151 geweiht wurde; Propst Gerhard wird selbst unter den vielen, namentlich aufgeführten Zeugen der Weihung genannt. Wie an dieser Kirche, so entwickelt sich auch an den in Rede stehenden Theilen des Bonner Münsters

der romanische Baustyl in reichen, aber zugleich noch in durchaus strengen Formen. Für die reiche Decoration an dem Aeusseren der rheinländischen Bauwerke des zwölften Jahrhunderts geben diese Theile ein völlig charakteristisches Beispiel. Jene Säulen zur Bekleidung der Mauern, von denen die unteren durch gerade Gesimse, die oberen durch starke Halbkreisbögen verbunden werden; jene rundbogigen Friese, jene zierliche Arkadengallerie unter dem Dache der Absis, jene reichlichen Arkadenfenster der Thürme bilden hier die vorzüglichst in die Augen fallenden Eigenthümlichkeiten der Anlage. Im Detail kommen aber auch schwere und barocke Formen vor, wie sie eben in den Rheinlanden (ungleich seltner etwa in Thüringen oder Sachsen) erscheinen. Dahin gehört namentlich die unschöne Form des Kranzgesimses der Absis: ein starker Wulst, der mit einem versetzten Stabwerk ornamentirt ist und der, ohne den Untersatz einer festen Platte, von Consolen getragen wird. — Das Innere der genannten Bautheile ist höchst einfach. Die Fenster der Absis sind in späterer Zeit erweitert und mit gothischem Stabwerk ausgesetzt worden. — Dann gehören noch der Kreuzgang und die alten Theile des Kapitelhauses, auf der Südseite des Münsters, in dieselbe Bauzeit. Von ihnen wird weiter unten die Rede sein.

Nach Aufführung dieser, durch Propst Gerhard unternommenen Bautheile scheint die begonnene Erneuung des Münsterbaues für einige Zeit eingestellt worden zu sein, und erst die allgemeine Bauthätigkeit, die nach jenen verheerenden Kriegen erwachte, scheint auch hier zur Fortsetzung des Unternehmens angetrieben zu haben. Wir gewahren in den nunmehr folgenden Theilen des Münsters die leichteren, eleganten, mehr flüssigen Formen aus der letzten Entwickelungszeit des romanischen Baustyles, wie sie im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts üblich wurden, dabei aber auch im Einzelnen schon Ausartung des Ueberlieferten und Einmischung fremdartiger Formen, die eine folgende Entwickelung der Architektur vorbereiten halfen. In diesem Betracht ist namentlich anzuführen, dass die Form des Spitzbogens, die sich nachmals im gothischen Baustyle zu ihrer höheren Selbständigkeit ausbilden sollte, hier bereits sehr bedeutend und einflussreich hervortritt. Im Wesentlichen sondern sich die folgenden Bautheile in vier Abschnitte, die, wie sie den Fortgang der Erneuung des Baues von den östlichen zu den westlichen Räumen hin bezeichnen, zugleich als ebenso viele Stadien der Bauführung zu unterscheiden sind.

Zunächst ist die westliche Hälfte des grossen Chores zu nennen, bei der man die neue Arbeit begann, aber doch, wie es scheint, noch keine vollständige Erneuung des Alten wagte. Vielmehr liess man hier noch jene alten, aus dem elften Jahrhundert herrührenden Seitenmauern stehen; man führte sie nur höher empor und bedeckte den Raum zwischen ihnen mit einem neuen Gewölbe. Die Bögen des letzteren sind, nach romanisch ausgebildeter Weise, im Spitzbogen geführt. Die neuen Oberwände erhielten kleine Rundfenster, und diese wurden im Aeusseren durch flache Spitzbogennischen umschlossen.

Als ein vollständiger und eigenthümlich brillanter Neubau tritt uns sodann vorerst das Querschiff entgegen. Die Flügel desselben sind in der Form von Absiden gestaltet, eine Weise der Anordnung, die bereits in der Mitte des elften Jahrhunderts an der Kapitolskirche von Köln erscheint und sich an andern Kölner Kirchen des zwölften Jahrhunderts wiederholt. Hier erkennt man indess die romanische Spätzeit daran, dass die Ab-

siden nicht mehr halbkreisförmig, sondern bereits polygonisch (fünfseitig) geschlossen sind, sodann an der ganzen eleganten und reichen, selbst überreichen Weise der Dekoration. In letzterem Betracht ist besonders auf die Einrichtung aufmerksam zu machen, dass die kleine rundbogige Arkaden-Gallerie unter dem Dache oberwärts und unterwärts noch durch kleine Bogenfriese begleitet wird, wodurch eine auffallende Tautologie der Formen entsteht. Ein Blick der Vergleichung auf die Gallerie der östlichen Absis zeigt die viel grössere Ruhe und Klarheit, die dort durch die einfachere Anordnung vorherrscht. Die innere Dekoration des Querschiffes ist ebenfalls höchst ausgebildet. Die Wölbungen sind auch hier durchaus spitzbogig. — Die Dekoration des mächtigen achteckigen Kuppelthurmes über dem Mittelfelde des Querschiffes ist einfach und ruhig gehalten. Die Arkadenfenster desselben sind ebenfalls bereits im Spitzbogen gewölbt.

Von vorzüglicher Schönheit ist der Haupttheil des Baues, das dreitheilige Langschiff, namentlich das Innere desselben. Das Mittelschiff steigt würdig und in kraftvoller Majestät zwischen den beiden niedrigeren Seitenschiffen empor. Stolz geschwungene Arkaden aus reich gegliederten, mit Halbsäulen besetzten Pfeilern und Halbkreisbögen bestehend, trennen die Schiffe von einander. Ein Theil der Pfeilergliederungen zieht sich an den Oberwänden des Mittelschiffes empor und trägt oberwärts die spitzbogigen Rippen und Gurte des Gewölbes. Ueber den Bögen der Arkaden, von diesen Gurtträgern unterbrochen, läuft eine zierliche Bogengallerie hin, darüber die, wiederum mit Arkaden verzierten Fenster. In den Lünetten, welche die Gewölbe der Seitenschiffe bilden, sind fächerförmige Fenster angebracht, deren hohe Lage und bedeutende Dimension ein vortreffliches Seitenlicht einfallen lassen. In dem nördlichen Seitenschiffe befindet sich das Hauptportal des Münsters, im reichen, gegliederten Spitzbogen gebildet. Zwei andere Portale führen auf der Südseite in den Kreuzgang. Im Aeusseren des Schiffbaues bemerkt man insofern schon eine bedeutende Hinneigung zu den Principien des gothischen Baustyles, als über den Wänden der Seitenschiffe, gegen die Wände des Mittelschiffes hin, sich Strebebögen erheben. Ausserhalb vor den Fenstern des Mittelschiffes, zwischen diesen Strebebögen läuft eine überaus leichte spitzbogige Arkadengallerie hin. Für den Antheil, den das Haus der Grafen von Sayn an der gesammten Erneuung des Münsters gehabt zu haben scheint, ist die Bemerkung nicht überflüssig, dass sich an der alten Abteikirche von Sayn ganz ähnliche Arkadengallerien im spitzbogig romanischen Style (dergleichen sonst nicht häufig sind) vorfinden.

Der vierte Abschnitt des Neubaues betrifft die westliche Absis, die in den alten viereckigen Vorbau an dieser Stelle eingesetzt ist. Sie bildet im Grundriss einen gedrückten Halbkreis und ist, in sehr zierlicher Weise, mit Halbsäulchen und Bögen besetzt. Doch ist sie nur bis auf zwei Drittheile des Raumes emporgeführt. Oberwärts erscheint wieder der ursprüngliche viereckige Raum, der aber, gleich den übrigen Haupttheilen des Neubaues, im Spitzbogen überwölbt ist.

Der Kreuzgang zur Seite des Münsters rührt aus dem zwölften Jahrhundert, und zwar aus der Zeit der Verwaltung des Propstes Gerhard, her. Hier tritt uns wieder der strenge romanische Styl, doch ebenfalls in reicher Ausbildung, entgegen. Die Kapitäle der Säulenarkaden, welche sich aus dem Gange nach dem freien Raume in der Mitte öffnen, sind sehr mannigfach gebildet, theils in der gewöhnlichen abgestumpften Würfelform, theils

mit Blattwerk geschmückt, theils mit figürlichen Sculpturen versehen, Alles aber streng und nur mit geringer Ausladung ausgemeisselt. Eigenthümlich interessant ist es, dass auch die oberen Räume über dem Kreuzgange und deren verschiedenartige Anordnung, wenigstens was das Aeussere anbetrifft, meist wohl erhalten sind. — Das eigentliche Stiftsgebäude ist als Pfarrwohnung verbaut. Doch haben sich manche Einzeltheile in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten, namentlich ein geräumiger Saal zur Seite des südlichen Kreuzflügels der Kirche; er ist mit Kreuzgewölben bedeckt, die von zwei Säulen getragen werden.

---

6. Der Dom von Köln und seine Architektur.

(Deutsche Vierteljahrsschrift, 1842, Heft III, Nr. XIX.)

Unter allen deutschen Städten bewahrt das alte heilige Köln die zahlreichsten und ergreifendsten Denkmale einer grossen Vergangenheit; unter allen deutschen Domen ist der Dom von Köln als das herrlichste und bedeutsamste Bauwerk zu preisen. Majestätisch ist seine Anlage, riesig sind seine Verhältnisse. In heiliger Kreuzesform gegründet, besteht er aus fünf Langschiffen, welche von drei Querschiffen durchschnitten werden; der Chor, gen Osten, ist siebenseitig geschlossen und mit einem Kranze von sieben Kapellen umgeben; an der Eingangsseite, gen Westen, sind zwei colossale Thürme angeordnet. Nach allgemeinen Maassbestimmungen beträgt die Gesammtlänge des Domes im Inneren 450 Fuss, die Breite 150 Fuss, die Länge des Querschiffes 250 Fuss bei 100 Fuss Breite; das Hauptschiff, dem sich die Seitenschiffe an Breite und Höhe unterordnen, ist 50 Fuss breit und erhebt sich im Scheitel seines Gewölbes zu einer Höhe von 150 Fuss; das Dach des Hauptschiffes hat 200 Fuss Höhe; die Höhe der Thürme auf der Westseite ist auf 525 Fuss berechnet. Die Formen des Gebäudes zeigen die edelste, reichste und würdevollste Ausbildung desjenigen Baustyles, für den die seichten Schönheitslehren eines fremdländischen Volkes den Spottnamen des „gothischen“ Styles erfunden haben, in dem wir aber heutiges Tages eine unvergleichlich wundersame Lösung der umfassendsten und tiefsinnigsten architektonischen Aufgaben bewundern, und dessen Spottname für uns zu einem Ehrennamen geworden ist.

Aber der Dom ist nicht vollendet worden; nur als das Bruchstück eines grossen Gedankens steht er vor unsern Augen da. Was seine Gründer erhabenen Sinnes beabsichtigten, was die Bauschule, der die Ausführung des Riesenwerkes oblag, in stets reicher sich entfaltender Schönheit darzustellen wusste, davon sind nur einzelne Theile in die Lüfte emporgewachsen. Zwiespalt im Herzen der Stadt, Kriege und andres Missgeschick hemmten nur zu häufig die fördernde Theilnahme, ohne welche die Ausführung des Unternehmens unmöglich war, bis sie zuletzt gänzlich erlosch und die Werkleute den Meissel und den Hammer aus der Hand legten. Nur der Chor des Domes ist zur Vollendung gekommen; die Räume des Querschiffes und des Vorderschiffes sind zumeist nur bis zur

Kapitälhöhe der Seitengänge emporgebaut; von dem südlichen Thurme steht nur wenig mehr als das untere Drittheil, während der nördliche Thurm sich sogar kaum erst über seine Fundamente erhebt. Auch so zwar ragen die Hauptheile dessen, was vorhanden ist, namentlich der Chor und jenes Thurmstück wie Felsgebirge aus dem Häusermeere der Stadt empor, so dass der Reisende aus einiger Entfernung nur sie wahrnimmt, und die übrigen Thürme der Stadt gegen diese ungeheuren Bruchstücke zu verschwinden scheinen. Und auch an dem Vorhandenen bereits kann man die ganze wunderbare Schönheit und Majestät des architektonischen Styles abmessen und den Gedanken der Gründer und Baumeister des Domes bis in ihre innersten Geheimnisse nachfolgen.

Die geringe Theilnahme, welche das Domgebäude in den Zeiten des verdorbenen Geschmackes fand, in jenen Zeiten, da man, in kümmerlicher Afterweisheit befangen, unter dem Worte „gothisch“ soviel verstand als „barbarisch“, hatte es dahin gebracht, dass dem Dome selbst die nöthige Sorge für die Erhaltung der zur Ausführung gekommenen Theile mehr oder weniger vorenthalten blieb. Der Chor drohte zur Ruine zusammenzustürzen, und man freute sich bereits auf die malerische Wirkung, welche er in diesem Zustande hervorbringen müsse. Da hemmte König Friedrich Wilhelm III. mit segensreicher Hand den weiteren Verfall; man schritt zur Herstellung der beschädigten Theile, zur Ergänzung derer, welche bereits verloren gegangen, zur Erneuerung derer, welche verwittert waren und der Sicherheit des Ganzen Gefahr drohten. Nach einer Reihe von Jahren voll rastloser Anstrengung, nach einem fortgesetzten höchst bedeutenden Kostenaufwande, steht nunmehr der Chor des Domes wiederum in seiner alten Pracht und Schönheit da.

Die Fortschritte dieses Herstellungsbaues hatten den Muth und die Fähigkeit zur Arbeit zusehends im Wachsen gezeigt; man erkannte es, dass unsre Zeit wohl im Stande sei, dasselbe zu leisten, was die alten Meister des Baues geleistet hatten. Doch wagte man es kaum, und nur als einen Wunsch, den man sofort in das Reich idealer Träume verwies, den Gedanken an eine eigentliche Fortsetzung des Baues, an eine Vollendung dessen, was die alten Meister unvollendet hinterlassen hatten, auszusprechen. War doch die Vollendung des Querschiffes und der Langschiffe auf zwei Millionen, die Vollendung der Thürme auf drei Millionen Thaler berechnet worden! Friedrich Wilhelm IV. aber hat königlichen Sinnes das ernste Wort der Vollendung ausgesprochen, und tausendstimmigen Widerhall hat dasselbe in allen Gauen des deutschen Vaterlandes gefunden. Aller Orten ist der Eifer erwacht, zu diesem Unternehmen, das der Ehre des gemeinsamen deutschen Namens gilt, beizusteuern; mannigfache Vereine haben sich gebildet, um diesen Eifer zu fördern, ihm die zweckmässigste Richtung zu geben und die Kräfte nach bestimmtem Plane zusammenzuhalten; wir dürfen es mit Zuversicht hoffen, dass das königliche Wort nicht vergeblich gesprochen sei.

Unter solchen Umständen ist es wohl an der Zeit, die Eigenthümlichkeiten des Gebäudes, dessen Vollendung so viele Kräfte sich widmen, mit näherem Eingehen auf das Einzelne darzulegen und das, worin es charakteristisch so bedeutsam ist, mit einiger Ausführlichkeit zu entwickeln. Die folgenden Blätter sind diesem Zwecke gewidmet. Wenn meine Auffassung in Etwas von den gangbaren Ansichten abweicht, so kann ich doch im Voraus bemerken, dass sie auf einer sorgfältigen Untersuchung des Gebäu-

des selbst beruht, dass sie, statt meine Bewunderung für den Dom zu schwächen, vielmehr nur dieselbe zu erhöhen geeignet ist, und dass ich in dem Bestreben, die Vollendung des Domes herbeizuführen, eine der edelsten Aeusserungen des deutschen Geistes, die Verheissung einer schönen und beglückenden Zukunft erkenne. —

Die äussere Geschichte des Dombaues, soweit die dürftigen schriftlichen Nachrichten, die auf unsre Zeit gekommen sind, sich zu einer solchen zusammensetzen lassen, ist bereits mehrfach abgehandelt worden [1]). Hier genügt es, die Hauptpunkte dieser Geschichte, und vornehmlich die Jahrzahlen, auf welche es dabei ankommt und für die uns beglaubigte Zeugnisse vorliegen, nur kurz zu berühren.

An der Stelle des gegenwärtig vorhandenen Domes war im Anfang des neunten Jahrhunderts, zur Zeit Karls des Grossen, ein älteres Domgebäude aufgeführt worden. Dies letztere mochte den Bedürfnissen seiner Zeit sehr angemessen gewesen sein; nachdem indess Jahrhunderte vorübergegangen waren und die Macht der Erzbischöfe und der Glanz der heiligen Stadt gewaltig zugenommen hatten, wollte dasselbe als Hauptkirche nicht mehr passend erscheinen. Schon Erzbischof Engelbert hatte im ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts den ernstlichen Vorsatz gefasst, ein neues Domgebäude an die Stelle des älteren zu setzen, und auch die nöthigen Vorbereitungen zu solchem Unternehmen eingeleitet; sein plötzlicher gewaltsamer Tod (1225) liess aber die Sache nicht zur Ausführung kommen. Conrad, Graf von Hochsteden, der im Jahre 1238 zum Erzbischofe gewählt wurde, ein Mann von hochstrebendem Geiste und von ungemeiner Energie des Willens, zugleich einer der reichsten Fürsten seiner Zeit, scheint den Plan des Neubaues wiederum aufgenommen und ebenfalls bereits die Vorkehrungen dazu getroffen zu haben, noch ehe eine Feuersbrunst im Frühjahr 1248 den alten Dom so beschädigte, dass nunmehr der Neubau nicht länger aufgeschoben werden durfte. Schon am 14. August desselben Jahres wurde der Grundstein zu dem letzteren unter grosser Feierlichkeit, in Gegenwart des neugewählten deutschen Königs Wilhelm, Grafen von Holland, und vieler andrer Fürsten und Herren, deren Heere damals die Krönungsstadt Aachen belagert hielten, gelegt. Vielleicht hatten die Nähe dieser hochgestellten Personen und der Glanz, den ihre Gegenwart der Feierlichkeit verleihen musste, die Grundsteinlegung mehr beschleunigt, als es ohnedies der Fall gewesen wäre; vielleicht waren die Pläne zu dem Riesenbau, den Conrad ins Werk zu richten gedachte, noch nicht vollständig ausgearbeitet, war über die Beschaffung und Zurichtung der Materialien noch nicht das Nöthige angeordnet. Wir können hierüber Nichts mit Gewissheit entscheiden. Wenn aber auch der wirkliche Beginn des Baues um ein Geringes später erfolgt sein sollte, als jenes Datum der Grundsteinlegung besagt, so ist dies doch für die kunsthistorische Stellung des Gebäudes ohne alle Bedeutung. Jedenfalls bezeichnet das Jahr 1248 wenigstens im Allgemeinen die Periode, welcher die ersten Pläne des Domes, nach denen die älteren Theile aufgeführt wurden und die auch für das Ganze maassgebend blieben, angehören. Die Meinung, die sich neuerlich wohl geltend zu machen gesucht hat, dass man damals mit andern architektonischen

[1]) Vergleiche S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln etc. — De Noel, der Dom zu Köln. — A. von Binzer, der Kölner Dom. — U. A. m.

Entwürfen umgegangen sein müsse, und dass selbst die Grundgestalt des gegenwärtig vorhandenen Gebäudes einer späteren Epoche angehöre, wird durch eine nähere Betrachtung der Eigenthümlichkeiten des letzteren entschieden widerlegt.

Zu Anfang scheint man das ungeheure Unternehmen mit rüstigem Eifer gefördert zu haben. Nur zu bald aber musste, in Folge der unseligsten Zerwürfnisse und mannigfacher Kriege, diese Thätigkeit erlahmen, so dass erst vierundsiebzig Jahre nach der Grundsteinlegung der Chor vollendet war. Im Jahre 1322 erfolgte seine Weihung. Ueber den Bau der übrigen Theile des Domes, der Schiffe und der Thürme, der bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein währte, fehlt es uns fast an aller näheren historischen Nachricht. Zu bemerken ist nur, dass im Jahre 1437 der südliche von den Thürmen der Westseite seine gegenwärtige Höhe erreicht hatte, indem damals die Glocken in demselben aufgehängt wurden, auch der grosse Krahn, der auf diesem Thurme als ein mahnendes Wahrzeichen der Stadt stehen geblieben ist, mit einem Dache versehen ward. —

Der Beginn des Dombaues fällt in eine Zeit der lebhaftesten geistigen Entwickelung, die besonders für Deutschland einen grossen Reichthum der bedeutsamsten Erscheinungen theils bereits hervorgebracht hatte, theils noch hervorbringen sollte. Die Kreuzzüge, deren inneres Wesen dem real verständigen Charakter unsrer Zeit fast unbegreiflich ist, hatten sich zuerst als durchgreifendes Zeugniss einer schwärmerisch-idealen Sinnesrichtung geltend gemacht, sie hatten zugleich auf die besondere Ausbildung der letzteren im höchsten Maasse zurückgewirkt. Die verschiedenartigsten Nationalitäten, Occident und Orient, waren miteinander in unmittelbare Berührung gekommen; man war aus der schroffen Vereinzelung herausgetreten, aber man war sich zugleich auch seiner selbständigen Eigenthümlichkeit lebhafter als bisher bewusst geworden. Weltliches und geistliches Ritterthum hatten sich ausgebildet und gaben dem Leben des Tages einen erhöhten, mehr geläuterten Adel. Die Stimmen einer nationalen Poesie, ebenso tiefsinnig und kunstvoll im Epos wie zart und anmuthvoll im Liede, klangen weit durch die Lande. Endlich auch hatte sich das Auge für die Schönheit der äusseren Form aufgethan, und der Flügelschlag einer neuen Seele bewegte sich in den Gebilden der Kunst.

Vorzüglich charakteristisch tritt uns das reiche Leben jener Zeit in den Denkmälen der Architektur entgegen, indem überhaupt diese Kunst, gleich der Sprache, recht eigentlich das Erzeugniss volksthümlicher Zustände ist. Der romanische Baustyl (den man insgemein sehr unpassend mit dem Namen des „byzantinischen“ zu bezeichnen pflegt) hatte von der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts ab mehr und mehr von seiner düsteren Strenge, von seinem herben Ernste nachgelassen; die Gebäude dieses Styles wurden fortan gern auf eine heiter erhabene, mehr oder weniger malerische Wirkung angelegt; die Einzelformen begannen sich freier und mannigfaltiger aus der Masse zu lösen, in ihrer Bildung den Puls eines wärmeren Lebensgefühles anzukündigen. Deutschland besitzt zahlreiche Denkmale dieser Art; besonders aber sind es die nördlicheren Rheingegenden und die an dieselben angrenzenden Lande, welche uns hiefür die mannigfaltigsten Beispiele zeigen. Auf die verschiedenartigste Weise ist man hier bestrebt, die regen und stets lebhafter sich entwickelnden Kräfte des Daseins in den Werken der Architektur zum Ausdrucke zu bringen. Zunächst zwar in der Bildung der feineren Einzelnheiten nicht ebenso rein

wie die Bauwerke derselben Gattung in andern Gegenden Deutschlands, namentlich wie die von Sachsen und Thüringen, zeichnen sich die rheinischen Monumente doch auf ganz eigenthümliche Weise durch die Fülle und die Bedeutsamkeit ihrer Gesammtcomposition, sowie durch den reichen Wechsel der architektonischen Dekoration aus; bunte Gesimse, Säulen- und Bogenwerk werden zu ihrer Ausstattung nicht selten fast verschwenderisch angewandt; die schlichte Form des Halbkreisbogens, der sonst als eins der charakteristischen Kennzeichen des romanischen Baustyles gilt, genügt oft schon dem erregten Gefühle nicht mehr, und man greift statt seiner zu der bewegteren Form eines rosettenartig gebrochenen Bogens und noch mehr zu der des Spitzbogens. Von dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts ab erscheint der letztere an den deutschromanischen Bauwerken bereits sehr häufig. Bis gegen die Mitte des Jahrhunderts erhält sich der romanische Baustyl in dieser seiner reicheren, zum Theil phantastischen Umbildung als eine mehr oder minder gültige Norm. Ich will für diese Bemerkungen nur einige der zahlreichen Bauwerke spätromanischen Styles in den rheinischen Gegenden namhaft machen. Für jene Eigenthümlichkeiten der Composition des Ganzen, die besonders auffällig an der Chorpartie der Kirchen hervortreten, sind zunächst die Apostelkirche und Gross St. Martin zu Köln, sowie St. Quirin zu Neuss, diese Kirche im Jahr 1208 gründet, zu nennen. Dann, wiederum als ein Gebäude von sehr eigenthümlicher Anlage, die Kirche von Kloster Heisterbach im Siebengebirge, gebaut 1202—1233, deren Chor gegenwärtig eine der reizvollsten Ruinen des Rheinlandes bildet. Zu den merkwürdigsten Beispielen des spitzbogig romanischen Styles gehört das zehnseitige Schiff von St. Gereon in Köln, 1212—1227, dem eine noch zierlichere Taufkapelle desselben Styles angebaut ist. Ebenso merkwürdig, obgleich den romanischen Spitzbogen wiederum wesentlich anders darstellend, erscheint der Dom von Limburg an der Lahn, zwischen 1212 und 1235. So auch die, zwar kleine Kirche des Nonnenklosters St. Thomas in der südlichen Eifelgegend, vollendet 1225. Der kleine Chor der Pfarrkirche von Remagen, der gleichfalls hierher gehört, ist erst 1246 geweiht worden. Und noch später fällt die Weihung der Kirche St. Cunibert in Köln, indem dieselbe erst im Jahre 1248 durch Conrad von Hochsteden stattfand, in demselben Jahre, in welchem er den Grundstein zu seinem Dome legte.

Es lag jedoch in dieser Umgestaltung des romanischen Baustyles kein Element, welches von innen heraus zu einer weitern Entwickelung führen konnte; so anziehend, so anmuthvoll selbst jene Denkmale zum Theil erscheinen, so bilden sie doch eigentlich nur die letzten Ausgangspunkte eines architektonischen Systemes, welches in sich zu entschieden abgeschlossen ist, als dass man es zugleich etwa als die niedrigere Entwickelungsstufe zu einem zweiten betrachten dürfte. Sollte der erregte Drang der Zeit sein Recht behaupten und im Fache der Architektur eine vollkommenere, mehr entwickelungsfähige Verkörperung finden, so mussten für ihn neue architektonische Grundformen gewonnen werden. In der That aber lagen diese bereits vor. Gleichzeitig mit den vorgenannten spätromanischen Bauten in Deutschland war im nördlichen Frankreich der gothische Baustyl ins Leben getreten, derjenige Styl, in dessen innerem Wesen es lag, die durchgreifendste Gliederung der Masse, die reichste Mannichfaltigkeit der Bewegung, die lebhafteste Erhebung des Gemüthes zum Ausdrucke zu bringen. Die Ursprünge des gothischen Baustyles beruhen auf einer naiven,

an sich noch unorganischen Verbindung altchristlicher und orientalischer Elemente; sie finden sich vorzugsweise da, wo beide Elemente das Leben als gleichberechtigte durchdrungen hatten: in Sicilien. Dies Land hatte Jahrhunderte lang unter saracenischer Herrschaft gestanden; durch die Normannen in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts dem christlichen Glauben zurückerkämpft, gingen hier gleichwohl noch geraume Zeit Christenthum und Islam, der Ernst des Occidents und die Phantasie des Orients, Hand in Hand. Die sicilianisch-normannischen Architekturen, deren wichtigste dem zwölften Jahrhunderte angehören, zeigen den Säulenbau der altchristlichen Basilika mit der arabischen Form des Spitzbogens verbunden. Merkwürdig ist es, dass man neuerlich auch in Deutschland einige Bauwerke dieser Gattung aufgefunden hat; das interessanteste derselben ist die Kirche von Merzig an der Saar, deren anderweitige Architekturformen jedoch mit den oben genannten spätromanischen Gebäuden der rheinischen Gegenden übereinstimmen. Im nördlichen Frankreich aber fügte man, bereits in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts, jenen sicilianischen Elementen noch ein drittes hinzu, das Gewölbe, nach denjenigen Principien, wie sich dasselbe allerdings schon im romanischen Baustyle vorgebildet hatte; und hiemit war der Beginn zu einer ganz neuen Entwickelung gegeben. Die Säule — deren Grundform eine ungleich individuellere ist, als die im romanischen Gewölbebau angewandte Grundform des viereckigen Pfeilers — war von vorn herein zur Ausbildung der lebenvollsten Gliederung geeignet; der Organismus der letztern konnte sich unmittelbar in der Gliederung des Gewölbes fortsetzen; das aufstrebende Element, welches hierin lag, fand in der spitzbogigen Form der Wölbungen seine angemessenste Vollendung. Als eine anderweitig unmittelbare Folge erscheint bei diesem architektonischen System, im Aeusseren der Gebäude, der Strebepfeiler sammt Allem, was von ihm abhängt, so dass auch für die äussere Masse der Architektur eine stetig durchgehende Gliederung und ein entschieden aufwärts strebender Charakter gewonnen ward. Gleichzeitig mit einer solchen durchgreifenden Umgestaltung der Formen war man in Frankreich auf eine möglichst grossartige Anordnung des Grundplanes der kirchlichen Gebäude bedacht, indem man hier gewisse Elemente, die sich allerdings im romanischen Baustyle bereits angekündigt hatten, auf eine sinnvolle Weise zu einer erhöhten Wirkung umzubilden wusste; vornehmlich gehört hieher der Kranz der Kapellen, welche den Chor umgeben. Frankreich besitzt eine bedeutende Anzahl von Kathedralen, die von Paris, Chartres, Rheims und viele andere, welche das erste Auftreten und die ersten Entwickelungsstufen des gothischen Baustyles erkennen lassen. Aber, wie schön zum Theil auch die räumlichen Verhältnisse dieser französischen Gebäude erscheinen, mit wie reicher, nicht selten sogar überreicher Dekoration dieselben auch versehen wurden, man vermochte hier dennoch nicht von jenen ersten Entwickelungsstufen zu einer vollendeten Ausbildung des Systemes zu gelangen; man brachte es nicht zu einer vollkommen organischen Entwickelung, zu einem innerlich bedingten Zusammenhange der Formen; man erreichte nicht, weder im Innern noch im Aeussern, jene stetig aufwärts schreitende Bewegung, welche doch als das Grundgesetz des gothischen Baustyles erscheint und welche das höchste Ziel, die eigentliche Vollendung desselben ausmacht.

In Deutschland finden sich vor dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts keine Gebäude, die auf die Anwendung des gothischen Systemes

schliessen lassen. Auch im ersten Viertel dieses Jahrhunderts treten nur erst sehr vereinzelte Elemente desselben auf, die überdies noch mit den Formen des romanischen Styles stark versetzt sind, die somit noch nicht als wirkliche Anfänge des gothischen Styles gelten können. Das merkwürdigste Beispiel dieser Gattung ist der im Jahre 1208 oder 1211 gegründete Chor des Magdeburger Doms. Erst das zweite Viertel des dreizehnten Jahrhunderts bezeichnet den wirklichen Beginn des gothischen Baustyles in Deutschland. Die wichtigeren Zeugnisse desselben gehören den nördlichen Rheinlanden und ihren Nachbargegenden an; hier treten uns somit gleichzeitig und auf eigenthümlich umfassende Weise die letzten Denkmale einer alten, die ersten Denkmale einer neuen Geistesrichtung entgegen, und in erhöhtem Maasse erkennen wir das so überaus rege Wechselspiel der Kräfte, welches der Grundsteinlegung des Kölner Domes, in seiner unmittelbaren Umgebung, voranging. Die frühgothischen Architekturen in Deutschland lassen es, obschon nur zum Theil und mehr oder weniger deutlich, erkennen, dass sie unter Einfluss jener älteren französischen Gestaltung des gothischen Styles entstanden sind, dass man, was natürlich auf keine Weise befremden kann, die Regeln, welche man dort bereits zu Grunde gelegt fand, sich anzueignen und zur Hervorbringung neuer Erzeugnisse zu benutzen bemüht war. Aber die deutschen Architekten, welche den gothischen Baustyl in ihre Heimat einführten, waren keine Nachahmer; mit vollkommener Freiheit und Selbständigkeit fassten sie jene französischen Grundprincipien auf; sie erkannten die tiefere Bedeutsamkeit, welche in den Grundformen des neuen Styles verborgen lag und welche den eigenen Erfindern desselben dunkel geblieben war; sie kamen, wenn freilich auch erst allmälig, dahin, das, was in der französischen Architektur nur als Beginn, als eine verhältnissmässig niedere Entwickelungsstufe erscheint, zur höchsten Vollendung, zur reinen Harmonie, zur geläuterten Schönheit durchzubilden.

Schon das ist als ein beachtenswerthes Zeugniss für die Selbständigkeit, mit welcher der gothische Baustyl in Deutschland angewandt wurde, zu erwähnen, dass man bei unseren frühgothischen Gebäuden mancherlei Eigenthümlichkeiten und Verschiedenheiten der Gesammtanlage, und vornehmlich des Grundplanes wahrnimmt; es ist, als ob sich hierin das Bestreben andeute, diejenige Hauptform aufzusuchen, die dem heimischen Geiste als die vorzüglichst entsprechende erscheinen möchte. Indess ist dieser Umstand nicht geradehin als etwas vorzüglich Rühmenswerthes hervorzuheben. Man könnte im Gegentheil vielleicht auch sagen, dass so verschiedenartige Bestrebungen nicht undeutlich die Absonderung des Einzelnen aus der Gesammtrichtung des Volkes, das Verlangen nach subjektiver Gültigkeit und Berechtigung, die Vereinzelung der Interessen, kurz, dass sie denjenigen Fehler im Charakter des deutschen Volkes bezeichnen, der leider für unser schönes Vaterland so oft von unheilbringenden Folgen gewesen ist. Ungleich wichtiger ist es, dass an den frühgothischen Gebäuden in Deutschland von vorn herein ein viel lebendigerer Sinn für die Durchbildung der Einzelform, als wie in Frankreich, erscheint, für eine Durchbildung, welche auf dem Grundgesetz des Systemes beruht und welche somit allein eine organische Gestaltung des Ganzen herbeiführen konnte. Zugleich tritt dieses Bestreben nach erhöhter Durchbildung dennoch mit einer eigenthümlichen, fast jungfräulichen Schüchternheit und Keuschheit

auf. Im Gegensatz gegen die phantastische, üppig spielende Weise der spätromanischen Architektur in Deutschland erkennt man hierin recht deutlich den Beginn einer neuen, noch jugendlich reinen Geistesrichtung. Einen nicht minder vortheilhaften Gegensatz bildet diese Eigenschaft aber auch gegen die Eigenthümlichkeiten der französisch-gothischen Architektur, die, schwer und unausgebildet in ihren Grundformen, sich dennoch schnell mit einer prunkhaft reichen Dekoration erfüllt.

Als eines der wichtigsten frühgothischen Monumente in den westlich deutschen Landen ist zunächst die Liebfrauenkirche von Trier, gebaut von 1227 bis 1244, zu nennen. Höchst eigenthümlich und sinnreich in seiner Gesammtanlage, lässt dies Gebäude in seinen vorzüglichst charakteristischen Formen allerdings den französischen Einfluss erkennen, erscheint in den Einzelheiten aber zugleich auf's Anmuthvollste durchgebildet, wenn schon ein reiner Organismus für das Ganze noch keineswegs erreicht ist. — Ohne Zweifel derselben Zeit angehörig ist die Kirche von Offenbach am Glan (einem Nebenfluss der Nahe), über deren Erbauungszeit zwar kein äusseres Datum vorliegt. Hier erscheint, sehr eigenthümlich, eigentlich Nichts von unmittelbar französischem Einfluss; es wird in dieser, zugleich in meisterhafter Technik ausgeführten Kirche vielmehr eine Bildungsweise bemerklich, die sich noch auf gewissen Principien der deutsch-romanischen Architektur zu gründen scheint, obgleich die letztern bereits wesentlich der gothischen Gefühlsweise gemäss umgewandelt sind. Sie beruht auf dem Gesetz einer gewissen, mehr durchgreifenden Gliederung, als solche in den frühgothischen Gebäuden Frankreichs sichtbar wird. — Dann ist die majestätische Elisabethkirche zu Marburg, 1235—1283, zu nennen, in der das französische Princip, zwar noch in sehr strengen Formen, doch bereits auf entschieden charaktervolle Weise in's Deutsche umgewandelt erscheint. Ihr kann man die Stadtkirche von Ahrweiler anreihen; deren ursprüngliche, nachmals zum Theil veränderte Anlage der Zeit zwischen 1245 bis 1274 angehört. — Im strengen frühgothischen Style, der Elisabethkirche von Marburg ebenfalls verwandt, erscheinen ferner die älteren Theile der ehemaligen Dominikanerkirche zu Koblenz, gegründet 1239, die gegenwärtig als Militärmagazin benutzt wird. Aehnlich auch die im Jahre 1260 geweihte Minoritenkirche zu Köln, von der die Sage geht, dass sie von den Arbeitern des Domes in ihren Mussestunden gebaut worden sei. — Eine der merkwürdigsten frühgothischen Kirchen jener Gegend ist die fast gar nicht bekannte des ehemaligen Klosters Marienstadt im Herzogthum Nassau; ich weiss über sie für jetzt kein Datum anzugeben, doch gehört sie ohne Zweifel zu den ältesten ihrer Gattung in Deutschland. Ihre Formen sind höchst schlicht, streng und einfach; die Gesammtanlage aber ist nicht ohne eigenthümliche Grossartigkeit, und vornehmlich ausgezeichnet durch einen Kranz von sieben Kapellen, welche den Chor umgeben. Die letztern haben jedoch noch nicht die gothische polygone Grundform, sie sind vielmehr noch halbrund gebildet, wie die Altartribunen an den Kirchen romanischen Styles [1].

[1]) Notiz über die Kirche von Marienstadt, nach v. Lassaulx's Zeichnungen: Dreischiffig, mit schmalerem Umgang um den Chor und dem Kranze der sieben halbrunden Kapellen. Die Seitenschiffe von beträchtlich niedrigem Verhältniss. Kurze, starke Rundsäulen mit einfachem, undekorirtem Kelchkapitäl. Die Bögen von Säule zu Säule mit ganz einfachem dreiseitigem Mauerprofil. Ueber den Kapitälen, mit besondrer Basis aufsetzend, Halbsäulchen als Gurtträger. Im Chor

— In mehrfacher Beziehung ähnlich, doch ungleich reicher und vollkommener gothisch ausgebildet, erscheint sodann die im Jahre 1255 gegründete Kirche von Kloster Altenberg, unfern von Köln, die insgemein, was sie auch bereits der Zeit nach ist, als die Nachfolgerin des Kölner Domes bezeichnet wird. An dem letzteren zeigt sich wiederum eine ähnliche Grundanlage: er tritt am Mächtigsten abschliessend und am Höchsten erfolgreich in die Reihe derjenigen architektonischen Bestrebungen ein, welche durch die so eben genannten Gebäude vergegenwärtigt werden. Wir wenden uns nunmehr seiner näheren Betrachtung zu. —

Die Gründung des Domes fällt, wie oben bereits angegeben wurde, in das Jahr 1248; die Ausarbeitung der ursprünglichen Pläne desselben steht unbedenklich zu diesem Jahre im nächsten Verhältniss, d. h. sie wurden, wenn nicht vielleicht schon etwas früher, so doch entweder noch in demselben Jahre oder gleich darauf gefertigt. Ueber den Namen des Meisters aber, dem dieselben zuzuschreiben sind, liegt keine historische Nachricht vor. Indess haben sich zwei verschiedenartige Meinungen, beide nicht gänzlich unbegründet, geltend zu machen gesucht, um für diesen Namen eine historisch bestimmte Persönlichkeit zu gewinnen.

Zunächst ist eine alte Sage anzuführen, der es neuerlich nicht an Vertretern gefehlt hat. Sie nennt als den Erfinder jener Pläne einen Mönch, Bruder Albertus, der damals das Amt eines Lesemeisters im Dominikanerkloster zu Köln verwaltete. Dieser Albertus war der tiefsinnigste Denker seiner Zeit, der alle Gebiete des menschlichen Wissens umfasst hielt und dessen Forschungen zum Theil weit über die Grenzen hinausgriffen, welche der damaligen Wissenschaft gesteckt waren. Seine Zeitgenossen schrieben ihm die Kenntniss magischer Künste zu, und manch ein Verhältniss seines Lebens vermochten sie nur zu begreifen, indem sie dasselbe zum gaukelnden Mährchen oder zur sinnvollen Legende umgestalteten. Aber die fleckenlose Reinheit seines Charakters machte ihn zugleich hochgeachtet bei Hohen und Niedern; er stand sowohl zu Erzbischof Conrad in einem näheren Verhältnisse, als ihm auch die Bürger der Stadt innigste Verehrung erwiesen. Die Geschichte hat ihm einen Beinamen gegeben, den sie sonst für die Männer der Wissenschaft nicht passend zu finden scheint; sie nennt ihn Albertus Magnus [1]). Es ist die Eigenthümlichkeit der Sage, dass sie ausgezeichnete Persönlichkeiten gern zu Trägern aller derjenigen bedeutsamen Erscheinungen macht, durch welche ihr Zeitalter charakterisirt wird, so dass diese Persönlichkeiten riesenhaft über die Häupter der andern Sterblichen hinauszuragen scheinen. So möchten wir auch hier von vornherein geneigt sein, der Sage die reale historische Gültigkeit abzusprechen. Dennoch gewinnt dieselbe bei näherer Betrachtung eine etwas ernstere Bedeutung. Es scheint, dass Albert, der in den mechanischen Künsten so erfahren war, dass er redende Automate zu verfertigen wusste, auch im Fache der Architektur selbständig und mit Erfolg thätig

je drei solcher Halbsäulchen; hinter ihnen ein Umgang. Die Pfeiler in der Mitte des Kreuzes nach der Chorseite zu eckig, mit je vier Halbsäulen; die nach der Schiffseite zu rund, mit je acht Halbsäulen. Im Schiff zweimal sechs frei stehende Rundsäulen. Die Strebepfeiler in mehrfachen Absätzen, schwere einfache Strebebögen gegen das Mittelschiff schlagend. Auch vom Chor sind Strebebögen gegen den Oberbau geschlagen.

[1]) Näheres über seine Geschichte siehe bei Echard et Quétif, Scriptores ordinis praedicatorum, I. p. 162.

gewesen sei. Wenigstens wird berichtet, dass er, in späteren Jahren, den Chor der Kirche seines Klosters in Köln auf meisterliche Weise habe bauen lassen; und ohne Zweifel ist dies dahin zu deuten, dass ihm selbst die Bauführung oblag, indem man, ohne eine solche Annahme, vielmehr den Vorsteher des Klosters, den Prior, als denjenigen würde genannt haben, durch dessen Fürsorge die Erneuung der Klosterbaulichkeiten sei eingerichtet worden. Leider ist diese Kirche in neuerer Zeit abgerissen worden, so dass man, was für die vorliegende Frage sehr wichtig gewesen wäre, den an ihr hervortretenden architektonischen Styl mit dem des Domes nicht mehr in Vergleichung stellen kann [1]. So wird Albert auch als der Erbauer der Dominikanerkirche zu Freiburg genannt. Dass eine bedeutende Anzahl von Kirchen und Altären durch ihn geweiht worden, deutet wenigstens auf persönliche Gegenwart bei neuen Bauanlagen. Ob sich in den höchst zahlreichen Schriften Alberts vielleicht Stellen über die Architektur vorfinden, weiss ich nicht zu sagen; doch ist zu bemerken, dass er als der Verfasser besonderer Abhandlungen: über die Geometrie, über das Theaterwesen (so in der That!) und über die Perspektive, genannt wird. Leider sind auch diese Abhandlungen verloren gegangen; indess bezeugen sie wenigstens eine Bekanntschaft mit Wissenschaften, die mit der Kunst und namentlich mit der Architektur, eine ziemlich nahe Berührung haben. Bedenken wir aber, dass ein in den mathematischen Wissenschaften, in der Mechanik, selbst in der Architektur ausgezeichneter Mann, dessen Geist zugleich die Tiefen der Philosophie durchdrungen hatte, sich damals in Köln aufhielt und vom Erzbischofe des höchsten Vertrauens gewürdigt ward, so ist es an sich auf keine Weise unwahrscheinlich, dass dieser auch bei einem Bauwerke, welches der Erzbischof zu dem grossartigsten seiner Zeit machen wollte, dessen Ausführung die umfassendsten mathematischen und mechanischen Kenntnisse voraussetzte, dessen Entwurf auf einer tiefsinnigen Symbolik (den Besonderheiten der räumlichen Einrichtung gemäss) beruhte, wesentlich betheiligt war.

Indess scheint diese Annahme durch die zweite Meinung über den Erfinder der Pläne für den Dom und durch die gewichtigen Gründe, auf denen dieselbe beruht, beseitigt zu werden. Es ist eine Urkunde [2]) vom Jahre 1257 auf unsre Zeit gekommen, in welcher das Domkapitel von Köln einem Meister Gerhard, der als Steinmetz und als Vorsteher des Dombaues bezeichnet wird, wegen der Verdienste, die er sich um das Domkapitel erworben, eine Hofstätte von namhafter Ausdehnung gegen einen Erbzins übergiebt, und zwar diejenige Hofstätte, auf welcher derselbe Meister Gerhard sich bereits ein grosses steinernes Haus auf seine eigenen Kosten erbaut hatte. Die Urkunde legt den Schluss nah, dass man in

[1]) Wallraf, in seinen Beiträgen zur Geschichte der Stadt Köln, S. 196, wo er die Ehre der Erfindung der Dompläne für Albert in Anspruch nimmt, sagt, freilich nur mit sehr allgemeinen Worten, der Chor der Dominikanerkirche sei in einem mit dem Domchore verwandten Geschmack ausgeführt gewesen. Auf dem kolossalen, in Holz geschnittenen Prospekte der Stadt Köln von Anton von Worms erscheint derselbe als ein Bauwerk von etwas vereinfachter Form und Anlage, doch sind die zahlreichen Baulichkeiten der Stadt hier überhaupt nur ziemlich einfach und derb umrissen. Auf dem zierlichen Prospekte Kölns von Wenzel Hollar wird der Chor der Dominikanerkirche durch die Kirche S. Maria ad Gradus fast ganz verdeckt. — [2]) Vollständig abgedruckt bei J. D. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 426.

diesem Gerhard den ursprünglichen Erfinder des Domes zu verehren habe, und sie ist bereits geraume Zeit auf solche Weise gedeutet worden. Dass er sich auf eigene Kosten ein grosses steinernes Haus gebaut, lässt schon an sich, den Verhältnissen jener Zeit gemäss, auf eine angesehene Stellung im Leben schliessen; die Bezeichnung des Mannes als Steinmetz widerspricht dem nicht, denn sie nennt eben nur das Gewerbe, welchem er angehörte, und es ist bekannt, dass alle Kunst damals noch von dem goldnen Boden des Handwerkes ausging. Dass er, der Vorsteher des Dombaues, sich besonders zu belohnende Verdienste um das Domkapitel erworben, macht es wenigstens höchst wahrscheinlich, dass diese eben in der Führung des Dombaues selbst bestanden; und nicht unwahrscheinlich ist es, dass hierin das Wesentlichste, was vorausgegangen sein musste, die Ausarbeitung der Pläne, mit einbegriffen war, da man neun Jahre nach jener so höchst eilig unternommenen Grundsteinlegung schwerlich bereits um ein Bedeutendes über die ungeheuren Fundamente des Baues emporgerückt war.

Beide Meinungen schliessen scheinbar einander aus; beide, und auch die zweite, sind nicht so fest begründet, dass sie nicht noch einer dritten Möglichkeit über den Urheber Raum geben könnten; beide lösen nicht das gerade hier so auffallende Räthsel, dass die Geschichte für den ursprünglichen Meister eines Baues, welcher als eine Wundererscheinung auf deutschem Boden emporwuchs, welchen Erzbischof Conrad zur höchsten Verherrlichung seines Namens unternahm, und von dessen erstem Beginn uns sonst so manche Nebenumstände bekannt sind, keine bestimmte Erinnerung aufzubewahren vermochte. Wo unmittelbare historische Zeugnisse fehlen, kann man die historische Wahrheit immer nicht mit vollkommen überzeugender Entschiedenheit aussprechen, und dem Zweifel wird dabei immer ein grösserer oder geringerer Raum bleiben; indess scheint mir, unter Berücksichtigung der sämmtlichen vorgenannten Verhältnisse, eine Auffassung folgender Art bei Weitem die passlichste zu sein.

Für beide Männer, sowohl für Gerhard als auch für Albert, sind Gründe vorhanden, denen zufolge ein jeder von ihnen als Urheber der Pläne betrachtet werden könnte. Wohlan! werfen wir die beiderseitigen Ansprüche zusammen und geben wir ihnen Beiden die gemeinsame Ehre der Urheberschaft! Hiebei ist es nicht nöthig, irgend eine der Ansichten, die sich uns aufdrängen, zu verläugnen, und auch alle weiteren Fragen lösen sich von selbst. Freilich ist dies nicht der Fall, wenn wir uns nicht unserer modernen Anschauungsweise zuvor entäussern. Wir sind der Meinung, dass das Kunstwerk vollkommen abgeschlossen, fertig und selbständig aus dem Geiste des Gottbegabten, wie die gerüstete Pallas aus dem Haupte des Vaters der Götter, in die Erscheinung trete; und wirklich ist dies so in dem Zeitalter individueller Berechtigung, in welchem wir leben, — vorausgesetzt, dass es sich um wahrhafte Kunstwerke handle, die freilich so überaus häufig nicht gefunden werden. Anders aber verhält es sich in den Zeiten einer naiven, sich rein volksthümlich entwickelnden Kunstthätigkeit, und vorzugsweise in dem Gebiete der Architektur [1]). Je nachdem das volksthümliche Element mehr oder weniger entschieden vorherrscht, in gleichem Maasse macht sich auch eine gemeinsame künstle-

[1]) Die moderne Architektur, die noch immer vorherrschend auf der Grundlage eines gelehrten Studiums beruht, ist keine volksthümliche Architektur. Sie kann es aber wiederum werden.

rische Richtung, eine gemeinsame Weise der Auffassung der Formen, ein übereinstimmendes Streben nach dem Ausdrucke der Empfindung bemerklich. Es versteht sich von selbst, dass auch hier die begabteren Geister von den minder begabten sehr deutlich zu unterscheiden sind, und nicht etwa bloss in dem grösseren äusserlichen Geschicke; aber was sie so bedeutend macht, besteht doch eben nur darin, wie sie jene gemeinsame Richtung zu einer höheren Consequenz, zu einer edleren Läuterung durchgebildet haben. Die Geschichte der Kunst bietet dafür unzählige Beispiele dar. Und vor Allem, wie bemerkt, ist dies der Fall in der Architektur, welche es nicht mit individuell abgeschlossenen Darstellungen zu thun hat, deren Formen im Gegentheil auf allgemeineren Gesetzen gegründet sind und aus den allgemeinen räumlichen Verhältnissen, Bedingnissen und Entwickelungsmomenten hervorgehen. Die Architektur, deren Grösse und Wirkung darin beruht, wie sie die Einzelformen nach einem gemeinsam durchgehenden Gesetze bildet und in dieses aufgehen lässt, enthält recht eigentlich die künstlerische Aeusserung des Gemeinsamen in den Zuständen der Zeit, dem das Streben des Einzelnen sich unterordnen muss.

Für solche Anschauungsweise hat es in der That nichts Befremdliches, wenn wir gewissermaassen zwei Meister für einen bedeutsamen Bau annehmen [1]), und nicht etwa bloss in dem Verhältniss, dass der eine als fördernder Kritiker, der andre doch als der wirkliche Schöpfer und Ausführer, oder der eine als geistiger Urheber, der andre nur als handwerklicher Arbeiter dastände. Die allgemeine räumliche Anordnung des Kirchengebäudes, der Styl, in welchem dasselbe ausgeführt werden sollte, waren gegeben. Schon hiebei ist es vielleicht nicht ganz überflüssig, zu bemerken, dass die Disposition des Grundplanes des Kölner Domes jenes Schema befolgt, welches in den französischen Kathedralen vorlag, und dass Albert gerade vor der Zeit der Grundsteinlegung sich einige Jahre in Frankreich aufgehalten hatte. Er konnte diesen Aufenthalt sehr wohl benutzt haben, besondere nähere Studien über die Bauweise zu machen, die in Frankreich bereits längere Zeit üblich war; ja, es ist selbst nicht unmöglich, dass ihm Erzbischof Conrad, falls er den Neubau schon früher beabsichtigt, bestimmte Aufträge zu diesem Zwecke gegeben hatte. Dann hatten sich in Deutschland in der jüngstverflossenen Zeit gewisse sehr beachtenswerthe Modifikationen jenes neuen Baustyles geltend gemacht. Warum sollte es nun so gar seltsam sein, wenn zwei ausgezeichnete Männer sich vereinigten, um durch gemeinsame Berathung die Grundgesetze dieser Bauweise einander zur vollkommenen Klarheit zu bringen; bei Berücksichtigung der neuesten deutschen Bestrebungen das, was etwa als Willkürlichkeit erscheinen mochte, von denjenigen Elementen zu sondern, die in der That als eine Weiterbildung des Systemes zu betrachten waren; sodann, selbständig fortschreitend, die höhere Ausbildung zu bestimmen, deren jener Baustyl nach ihrer Einsicht fähig war, und hiebei zugleich zu einem

[1]) Ich bemerke hiebei, dass eine Annahme, wie die obige, auch anderweitig in der Geschichte der Architektur nicht ohne Beispiel ist. So ist der Haupttempel von Athen, der Parthenon, durch zwei Meister, Ictinus und Callicrates, erbaut worden. So erfanden und leiteten zwei Mönche, Sisto und Ristoro, gemeinschaftlich den im Jahre 1279 begonnenen Bau der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Geistliche, wie die eben genannten und wie Albertus Magnus, treten im Mittelalter sehr häufig als Baumeister auf.

Endresultat über das angemessenste Verhältniss der räumlichen Maasse, sowie über den Charakter der Einzelformen des Baues zu kommen? Wenn eine bestimmte Grundlage gegeben ist, wenn es nicht auf eine vollkommen neue und absolute Erfindung ankommt, so lässt es sich ganz wohl denken, dass das in dem Gegenstande selbst liegende Gesetz durch eine gemeinschaftliche, sich gegenseitig anregende und ergänzende Thätigkeit entwickelt werden könne, ja, in gewissem Betracht noch reiner und entschiedener, als wenn der Einzelne in den Schranken seines eigenen Selbst befangen bleibt. Freilich gehört dazu eine vollkommene Hingebung an die Sache und ein ebenso vollkommenes Aufgeben der persönlichen Eitelkeit, die, wie so häufig in moderner Zeit und wie so selten im deutschen Mittelalter, das Eigenthum an einem jeden Gedanken oder an einem jeden Viertel eines solchen ängstlich für alle Zeiten sicher zu stellen sucht. Aber was hindert uns, den beiden Männern, Albert und Gerhard, jene Höhe einer wahrhaften geistigen Bildung zu versagen? und um so mehr, als doch im Uebrigen ihre Lebenswege und die Interessen, welche sie persönlich verfolgten, gewiss weit genug auseinander lagen. Der eine war ein schlichter Mönch, der, abgeschieden von der Welt, in seiner stillen Zelle wohnte, in die er auch später, nachdem er sich ein Paar Jahre als Bischof von Regensburg mühsamen und zerstreuenden amtlichen Pflichten unterzogen hatte, nach Ruhe verlangend zurückkehrte; der andre war ein Werkmann, den sein Beruf mitten in den Verkehr des Tages und in das fröhliche Treiben der Menge geführt hatte; der eine lebte in der idealen Welt des Gedankens und strebte hier auf die Geister der Menschen zu wirken, der andre hatte Meissel und Hammer zu schwingen und über der Arbeit der rüstigen Schaaren, die ihm untergeordnet waren, zu wachen. Uebrigens, wie sich zwar wohl schon von selbst versteht, meine ich nicht, dass sie sich auf eine oder die andre Weise etwa in die Ausarbeitung der Pläne getheilt hatten, dass der eine etwa den Chor, der andre die Thürme zu entwerfen übernahm; ich denke mir, dass das Ganze als das Ergebniss ihrer beiderseitigen Forschungen wie mit einer inneren Nothwendigkeit emporgewachsen war, und dass dann vielleicht — wenn man es sich noch weiter ausmalen will — Meister Gerhard das Pergament hinbreitete und die nöthigen Lineamente auf dasselbe niederzeichnete, jenes Ergebniss sofort für die Ausführung des Baues festzuhalten, dass sich ihm, bei der Zeichnung oder beim Bau selbst, möglicher Weise auch manche Einzelheit in einer noch bestimmteren, noch mehr angemessenen Form ergeben mochte. Das Wesentliche der Composition war, unter solchen Voraussetzungen, doch so wenig sein besondres Eigenthum wie das des Albert; ja sie Beide hatten dasselbe nur aus bereits vorhandenen Elementen gewonnen. So mag es auch nicht weiter auffallen, wenn von einem Erfinder der Pläne keine Rede ist.

Dies Alles hängt freilich in der Luft [1], indem es, um solchen Annahmen eine vollkommene historische Gültigkeit zu geben, an genügend sicheren Ausgangspunkten fehlt. Ich würde den geneigten Leser auch nicht

[1]) Und um so mehr, als die „Diplomatischen Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes von A. Fahne" (welche nach der Abfassung des obigen Aufsatzes erschienen), in dem Meister Heinrich Sunere noch einen dritten, mit erheblichen Rechtsansprüchen versehenen *Petitor structurae majoris ecclesiae Coloniensis*, und zwar schon im Jahr 1247, haben auftreten lassen.

mit so weitläuftiger Vermuthung hingehalten haben, wäre eine Anschauungsweise dieser Art nicht zugleich für die richtige Auffassung des ganzen Domgebäudes, soviel davon ausgeführt oder uns in alten Baurissen bekannt ist, von der höchsten Wichtigkeit. Aehnlich, wie ich annehmen möchte, dass der ursprüngliche Plan entstanden sei, hat sich das Gebäude selbst, in gewissen, voneinander verschiedenen Stadien der Bauführung, entwickelt. Die Formen des Gebäudes sprechen es aus, dass ein jeder Hauptheil desselben eine erhöhte Entfaltung oder eine erneute Umbildung der ursprünglichen Anlage ausmacht. Der Kölner Dom ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters; er ist — viel entschiedener, als man dergleichen sonst wohl von den Werken der Menschen zu sagen pflegt — das Erzeugniss der Zeit und des Volkes, denen er angehört und denen dafür vorzugsweise die Ehre und der Ruhm gebührt. Ich muss es aber noch einmal ausdrücklich bemerken, dass der Dom keinesweges, wie so häufig die kirchlichen Gebäude des Mittelalters, als ein Aggregat verschiedenartiger und durch den Zufall zusammengewürfelter Stücke betrachtet werden darf: er besteht allerdings aus verschiedenartigen Theilen, aber dieselben sind dennoch nur die Ausflüsse eines gemeinsamen Grundgesetzes, der Dom ist dennoch ein Ganzes, wie die Baugeschichte schon in diesem Bezuge kein zweites Beispiel darbietet. —

Betrachten wir nunmehr den Dom näher, und zwar nach den Theilen und Entwickelungsstadien, wie sich dieselben, dem verschiedenartigen Charakter der Formen gemäss, voneinander sondern.

Dem ursprünglichen Entwurfe gehört zunächst der Grundplan des ganzen Gebäudes an. Schon diesen haben wir als das Werk der tiefsinnigsten Meisterschaft zu preisen. Allerdings zwar ist derselbe, wie bemerkt, nach bereits vorhandenen Mustern, nach den Plänen der französisch-gothischen Kathedralen, entworfen, ebenso wie die letzteren durch die allmählige Weiterbildung älterer Grundrissformen entstanden sind. Die Elemente waren gegeben; aber während sie in jenen Vorbildern mehr oder weniger ohne den rechten Zusammenhang, ohne das gegenseitig sich bestimmende Verhältniss, ohne das Gesetz einer vollkommen abschliessenden Entwickelung nebeneinander stehen, erscheinen sie hier auf die folgerichtigste Weise zu einem unvergleichlich harmonischen Ganzen verschmolzen. Der Kranz der Kapellen, welche den Chor umgeben, hatte bei den französischen Kathedralen häufig eine fünfschiffige Einrichtung des Chores zur Folge gehabt; im Vorderschiff aber hatte man an der einfacheren dreischiffigen Anordnung festgehalten, so dass die beiden Haupttheile des Gebäudes wesentlich voneinander abwichen und der hintere als ein, für das Ganze zu massenhafter Auswuchs erschienen war [1]). Im Grundriss des Kölner Doms aber sind durch die Einführung der fünf Schiffe auch in der vorderen Hälfte des Gebäudes, und durch die Art und Weise, wie dies eingerichtet worden, jene Uebelstände aufs Vollkommenste beseitigt und die Theile zu einem Ganzen verbunden, welches durchaus als Ein Guss erscheint. Sodann sind jene Chorkapellen selbst bei den französischen Kathedralen theils noch aus der Masse nicht genügend gelöst, theils treten

[1]) Notre-Dame von Paris ist zwar bereits in der Gesammtanlage fünfschiffig; doch sind in dem Plan dieser Kirche im Uebrigen so abweichende Motive, dass derselbe hier nicht in Betrachtung kommen kann.

sie vereinzelt, minder wirkungsreich aus der Masse hervor. Im Kölner Dome hat eine jede von ihnen ebenso ihre selbständige Ausbildung, wie sie im innigsten Zusammenhang miteinander stehen und zugleich das Ganze des Planes in einem vollständig harmonischen Akkord ausklingen lassen. Ebenso stehen hier alle übrigen räumlichen Verhältnisse im schönsten Gleichmaasse zu einander, namentlich was die gewichtig grossartige und doch nicht überwiegende Ausbreitung des Querschiffes, und was die Ausdehnung der mittleren Schiffe zu den Seitengängen anbetrifft. Mit Einem Worte: der Grundplan des Kölner Domes tritt uns, nach mehr oder weniger unvollendeten Vorbildern, entschieden als das gediegenste Meisterwerk seiner Art entgegen. Ihm zunächst haben wir die hohe Bedeutsamkeit dieses Gebäudes, durch alle Stadien des Baues hin, zu verdanken. — Nur die Anlage der Thürme schliesst sich dem Uebrigen nicht in vollkommen durchgreifender Kongruenz an; aber ihr Bau ist auch bereits später. Zwar ergiebt sich aus den Gesetzen des Grundplanes, dass die allgemeine Einrichtung der Thürme ursprünglich schon auf ähnliche Weise festgesetzt sein musste; sie hatten aber in ihrem ursprünglichen Entwurf ohne Zweifel einfachere Formen, und es ist wenigstens möglich, dass hiebei ihre Anlage mit den übrigen Theilen noch unmittelbarer übereinstimmte. Hierüber weiter unten das Nähere.

Der Grundriss enthält aber nur das allgemeine Gesetz der Anlage. Als wirklich ausgeführt nach den Formen des ursprünglichen Entwurfes ist die untere Hälfte des Chores bis zu derjenigen Höhe, in welcher das Mittelschiff desselben über die niedrigeren Nebenräume emporzusteigen beginnt, zu nennen. Auch hier zunächst erscheinen die allgemeineren räumlichen Bestimmungen, die der Höhe des Inneren zur Breite, und die Art und Weise, wie diese Maassbestimmungen sich den Linien der Detailformen gemäss entwickeln, in vorzüglich ausgezeichneter Schönheit. Es waltet hier ein Gesetz, welches erhabene Ruhe und stetige aufwärts steigende Bewegung aufs Glücklichste vereint; besonders wirksam für solchen Eindruck ist die vortrefflich empfundene, ebenso leicht wie bestimmt emporsteigende Linie des Spitzbogens im Gewölbe. — In der Bildung der Detailformen kündigt sich das Gesetz einer höher organischen Entwickelung an, als solche bis dahin in den französischen Kathedralen gefunden wird. Es zeigt sich hier eine sinnvolle Beobachtung derjenigen Bestrebungen, durch welche sich die deutsch-gothische Architektur von vornherein in ihrer selbständigen Bedeutung kundgegeben hatte; diese Bestrebungen sind weiter gefördert, doch sind sie noch nicht zu ihrem Abschlusse gebracht. Ein vollständig durchgehender Organismus ist in den Formen noch nicht erreicht, und dies ist der Punkt, in welchem das unmittelbar nahe Verhältniss zu denjenigen deutsch-gothischen Bauten, welche im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts gegründet wurden, namentlich etwa zu der Elisabethkirche von Marburg, recht anschaulich und überzeugend hervortritt. Der bei Weitem wichtigste Fortschritt in der Formenbildung besteht in der Gliederung der Gewölbebögen, welche hier zum ersten Mal die vollkommen reine und klare Entwickelung des Princips der gothischen Gewölbeformation erkennen lässt; hierauf ist sehr entschiedener Nachdruck zu legen, da unter allen Einzelformen der gothischen Architektur die des Gewölbebogens, in welchem sich die sämmtlichen architektonischen Kräfte zu einem gemeinsamen Ausdrucke vereinigen müssen,

die vorzüglichst charakteristischen sind [1]. Die übrigen Einzelheiten an den in Rede stehenden Bautheilen erscheinen noch mehr oder weniger streng und selbst befangen, noch nicht zum vollkommenen Bewusstsein dessen, was in ihnen ausgedrückt werden soll, durchgebildet. Die Pfeiler haben die angemessene Grundform der Säule; aber die kleineren Halbsäulen, die an ihnen als die Träger der Gewölbebögen hervortreten, lösen sich noch nicht durchweg mit leicht geschwungenem Uebergange aus der Masse; sie legen sich zumeist noch vereinzelt an diese an [2]. Dies bezeugt sogar die technische Ausführung, indem augenscheinlich, zum Theil wenigstens, der Kern der Pfeiler isolirt für sich aufgeführt ist und jene Halbsäulen ihm erst nachher angeheftet sind; und doch ist das Basament der Pfeiler durchweg als ein Ganzes bereits auf die Aufnahme der Halbsäulen berechnet, so dass man keinesweges, etwa durch diese naive Technik verleitet, annehmen darf, es sei ursprünglich die Absicht gewesen, die Pfeiler ganz ohne solche Halbsäulen hinzustellen. Die Gliederungen des Basaments, die Kapitälzierden der Pfeiler erscheinen ebenfalls noch herb, die letzteren noch etwas flach. So ist auch die Fenster-Architektur, obgleich ebenfalls um einen Schritt weiter entwickelt als die der Marburger Kirche, gleichwohl noch nicht zu vollständigem Ebenmaasse ausgebildet. Die Umfassung der Fenster ist breit und, im Aeusseren, durch einen noch schweren ornamentirten Bogen überwölbt; das Stabwerk hat zwar bereits schlanke Formen, aber es fügt sich noch nicht völlig in derjenigen elastischen Spannung ineinander, welche den vorzüglichsten Reiz der rein ausgebildeten und noch nicht entarteten Fenster-Architektur des gothischen Styles ausmacht. Die nach aussen hinaustretenden Strebepfeiler endlich sind noch höchst massiv, ganz jenen Felsenlasten vergleichbar, aus denen die Strebepfeiler an der Elisabethkirche von Marburg, vornehmlich an der Façade derselben, bestehen.

Wir sehen nach alledem in dem ersten Entwurfe die allgemeinen räumlichen Verhältnisse durchweg auf's Glücklichste bestimmt, für die Einzelformen ein edleres Gesetz der Durchbildung zu Grunde gelegt, dasselbe aber noch nicht durchgeführt, und namentlich das Aeussere noch in schwerer Form erscheinend. Dies Letztere wirkt indess für das Uebrige des Baues insofern nicht entschieden ungünstig, als der untere Theil desselben den Träger eines reichen und vielgestaltigen Obertheiles ausmacht und in solcher Eigenschaft kräftiger und massenhafter als jener gehalten sein muss, wenn dafür auch schon ein minder schwerer Kraftaufwand genügt hätte.

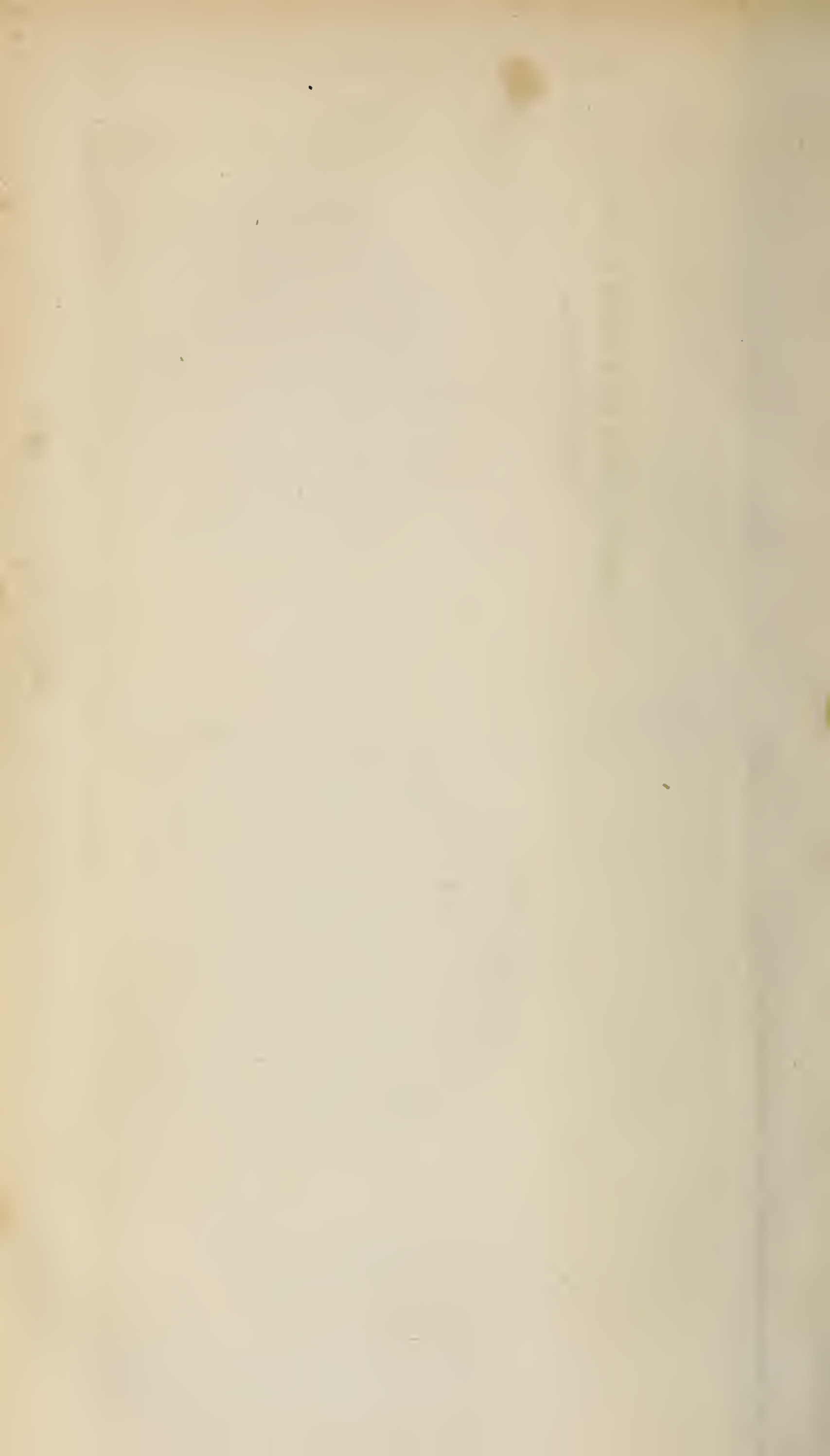
Einem zweiten Stadium des Baues gehört der obere Theil des Mittelschiffes im Chore an. Die abweichende Form der Fenster bezeugt es, dass schon hier eine Umgestaltung des ursprünglichen Entwurfs vorgenommen ist. Diese Abweichungen sind nicht, wie man ohne nähere Untersuchung vielleicht annehmen möchte, der Art, dass sie nur durch die verschiedene Bestimmung der Oberfenster von den Unterfenstern bedingt wären, dass man jene vielleicht absichtlich und von Hause aus, um sie an ihrer erhabneren Stellung auszuzeichnen, reicher und leichter habe gestalten wollen, als diese. Es ist im Gegentheil in der Architektur der oberen Fenster ein ungleich mehr durchgebildetes Princip wirksam, als in der der untern; alle Befangenheit, die in der letzteren noch bemerklich war, ist

[1] Vergl. die Profile der Gewölbgurte, Fig 3 u. 4, auf der anliegenden Taf. I.
[2] Vergl. die Pfeilerprofile, Fig. 1. u. 2, auf der anl Taf. I.

PROFILE AUS DEM DOME ZU KÖLN

Tafel I. aus dem Chore.

Fig. 1 Pfeiler des Chors
Fig. 2 Pfeiler des Chorumganges
Fig. 3. Quergurt des Gewölbes
Fig. 4 Kreuzgurt des Gewölbes



hier verschwunden; die Entwickelung der Formen gestaltet sich in der reinsten Elasticität und Harmonie, so dass uns hier — zugleich mit Rücksicht auf die nicht minder vollendeten Giebel, welche die Fenster krönen, — das edelste Beispiel gothischer Fensterarchitektur entgegentritt [1]). Der Unterschied der äusseren Lage bewirkt es nur, dass die Abweichungen keine disharmonische Störung in das Ganze bringen; ja, es giebt fast eine gewisse natürliche Befriedigung, wenn das Auge, indem es von den untern zu den obern Fenstern emporsteigt, nicht bloss von strengeren zu milderen Formen, sondern zugleich auch von einem minder entwickelten zu einem höher ausgebildeten Organismus übergeht. Bei der später erfolgten Vollendung des äusseren Seitenschiffes auf der Nordseite, im vorderen Raume der Kirche, hat man die Fenster, welche doch mit den Unterfenstern des Chores in gleicher Linie stehen, nach dem Gesetz der Oberfenster des letzteren gestaltet. — Ob das Mittelschiff des Chores schon ursprünglich auf die bedeutende Höhe berechnet war, welche dasselbe gegenwärtig hat, dürfte sehr schwer zu entscheiden sein. Gegenwärtig erscheint seine Höhe für den Eindruck des Innern allerdings fast übertrieben; es ist aber zu bemerken, dass die perspektivische Wirkung des Innern bei der Vollendung des ganzen Domes nothwendig eine ganz andere sein muss, als jetzt bei der verhältnissmässig nur geringen Länge des Chores.

Das dritte Stadium des Baues, wiederum eine Umbildung des in dem ursprünglichen Entwurfe Gegebenen, vergegenwärtigt sich uns in jenem reichen Systeme von Strebethürmen und Bögen, welche sich über den Seitenräumen des Chores erheben und gegen das eben besprochene erhöhte Mittelschiff desselben hinüber geschlagen sind. Ein System solcher Art gehört überhaupt zu den eigenthümlichsten und sinnvollsten Gestaltungen der gothischen Architektur. Der Druck der Gewölbe in den Seitenschiffen fand in den an diesen hinaustretenden Strebepfeilern sein Widerlager; für die Gewölbe des erhöhten Mittelschiffes waren aber keine Strebepfeiler von genügender Stärke anwendbar, und man ersetzte dieselben, indem man jenen Gewölbdruck durch kühn gesprengte Strebebögen auf die Strebepfeiler der Seitenschiffe hinaus leitete, welche letzteren hiebei thurmartig erhöht wurden. Bei fünfschiffigen Kirchen mussten zu demselben Zwecke, falls die Strebebögen nicht übermässig lang gespannt werden sollten, auch über denjenigen Pfeilern des Innern, deren Reihe das äussere und das innere Seitenschiff sondert, Thürmchen emporsteigen, so dass die Bögen sich verdoppelten; und da eine solche Anordnung an sich zu breit gewesen wäre, so mussten die Strebethürme, um mit den übrigen Bauverhältnissen in Harmonie zu treten, noch höher emporgeführt und statt der zwei Bögen zwischen ihnen und der Wand des Mittelschiffes deren je vier angeordnet werden. Auf diese Weise ist das genannte System am Chore des Kölner Domes beschaffen; zugleich ist dasselbe im Einzelnen (wenigstens an der Südseite) auf's Reichste und Glänzendste durchgebildet, so dass hierin wesentlich der höchst brillante Eindruck des Aeusseren, ja fast am meisten der weitverbreitete Ruhm des Gebäudes begründet ist. Es ist „der heilige Wald, in dessen Schatten das Gotteshaus ruht;“ es sind „die

[1]) Zwischen den Fenstern des Oberbaues treten — nach der ursprünglichen Anlage und nicht völlig congruirend mit dem System der Strebebögen (vergl. das Folgende) — Pfeilerecken, die mit leichten Thürmchen bekrönt sind, als Streben hervor.

tausend Arme, welche der Dom, wie in der Feier des Gebetes, zum Himmel emporstreckt.“ — Wahrscheinlich war der Dom bereits ursprünglich auf eine Anlage ähnlicher Art berechnet, was schon an sich die gewaltige Colossalität der unteren Strebepfeiler erkennen lässt; ohne allen Zweifel hatte diese Anlage ursprünglich aber in ungleich einfacheren Formen ausgeführt werden sollen. Es sind äussere und innere Gründe vorhanden, aus denen es hervorgeht, dass dies System in der Art, wie es zur Ausführung gekommen, weder bei dem Bau der unteren Theile des Chores, noch bei dem Bau seines Oberschiffes beabsichtigt war. Für's Erste ist zu bemerken, dass sich an den Strebepfeilern der Seitenschiffe noch durchaus keine Andeutung der reichen Gliederung, welche bereits am Fusse der über ihnen ruhenden Strebethürme beginnt, keine Vorbereitung auf eine solche, wie sie doch im ganzen Princip des gothischen Baustyles liegt, findet. Sodann sind die Strebethürme in ihrer Masse zwar schwächer als die Pfeiler, über denen sie emporsteigen, an ihren Seiten aber (kreuzförmig im Grundrisse) mit Ausladungen versehen, wodurch sie dennoch eine grössere Gesammtbreite erhalten, und zwar in solchem Maasse, dass sie sogar auf nicht unerhebliche Weise über die Bögen der Fenster der Seitenschiffe hinaustreten. Dies ist in der That ein Mangel an Congruenz, welcher nicht als das Ergebniss eines einzelnen und mit vollkommener Gesetzlichkeit durchgebildeten Planes betrachtet werden kann. Auch die Strebethürme, die sich über den Pfeilern zwischen den Seitenschiffen erheben, sind stärker als diese Pfeiler und ruhen zum Theil auf den Bögen des Gewölbes; doch wird dies natürlich durch das Auge des Betrachtenden nicht wahrgenommen. Zugleich beschränkt die grosse Breitenausdehnung der Strebethürme die Ansicht der Oberfenster, so dass man bei der mässigsten Entfernung von dem Gebäude keines derselben (mit Ausnahme der Fenster am Chorschluss) vollständig übersehen kann. Endlich ist es höchst auffallend, dass die inneren Strebebögen mit der Wand des Oberschiffes ursprünglich nicht in Verband standen; sie waren erst später eingefugt; ja es hat sogar, um sie anbringen zu können, Manches von der Struktur und von den Zierden jener Oberwände auf willkürliche Weise müssen abgeschnitten werden. Bei solchem Verfahren kann man hier nicht an eine ähnlich naive Bauführung denken, wie bei jenen Pfeilern des Innern, denen die Halbsäulen, obgleich ursprünglich beabsichtigt, doch erst später angefügt sind; es hiesse bei einem Gebäude, das im Uebrigen so höchst meisterlich ausgeführt ist, einen allzu grossen Mangel an Ueberlegung von Seiten der leitenden Behörde voraussetzen. (An der östlichen Oberwand des Querschiffes, die zum Theil emporgeführt ist, erscheinen allerdings die in Verband stehenden Ansätze der Strebebögen; aber dies ist wiederum auch ein späterer Theil des Baues.) — Was nunmehr die besondere Ausbildung der Strebethürme anbetrifft, so sehen wir hier auf's Neue einen sehr erheblichen Fortschritt in der Entwickelung des gothischen Styles. Früher hatte man sie nur als schwere Mauermassen, etwa mit einer einfachen Bedachung versehen, emporgeführt; dann hatte man sie, ohne jedoch das Princip der Masse eigentlich aufzugeben, an ihrer Vorderseite mit einem mehr oder weniger geschmückten Tabernakelbau ausgestattet. In dieser Art sind vornehmlich die Strebethürme der französischen Kathedralen behandelt. Hier dagegen erscheint an diesen Bautheilen zum ersten Mal eine wahrhaft selbständige architektonische Entwickelung. Sie sondern und gliedern sich in einzelne Theile, die von dem gemeinsamen Stamme als kleinere Vorsprünge, Stre-

ben und Thürmchen sich ablösen und so, in stetig aufwärts steigender Bewegung, bis zur obersten Spitze sich emporgipfeln. Es ist jenes Princip, welches auch das Aeussere des gothischen Bauwerkes zu einem Bewegten, organisch Belebten macht, welches aber erst zur Erscheinung kommen konnte, nachdem der Organismus des Innern — der hierin auf die Oberfläche, auf das Aeussere des Gebäudes sich fortsetzt — durchgebildet und in seiner eigenthümlichen Bedeutung zum Bewusstsein gekommen war. So reiches Formenspiel aber die Einführung dieses Systemes an den in Rede stehenden Strebethürmen auch hervorgebracht hat, so erkennt man dennoch, dass es sich auch hier wiederum um ein noch in der Entwickelung begriffenes Princip, um ein solches, welches den Höhenpunkt gesetzlich harmonischer Durchbildung noch nicht vollständig erreicht hat, handelt. In der Anordnung des Nischenwerkes, welches die Dekoration der Strebethürme und ihrer Einzeltheile ausmacht, klingt noch Etwas von jener grösseren Schwere, von jenem, dem Gesetze einer aufsteigenden Bewegung nicht günstigen Parallelismus nach, welcher der gesammten äusseren Dekoration französisch gothischer Gebäude, namentlich ihrer Façaden, zu Grunde zu liegen pflegt. Allerdings bezeugt die Art und Weise, wie diese Dekoration an den Strebethürmen des Kölner Domchores angewandt ist, einen Fortschritt, der bereits weit über der Entwickelungsstufe der französischen Architektur steht; aber erst an den Thürmen der Westseite erscheint das Princip auf dem Gipfel seiner Vollendung. Eine genaue Vergleichung zwischen beiden Bautheilen führt von selbst zu einem solchen Resultat. Auch das muss als ein Zeugniss noch nicht vollständig gereifter Entwickelung angeführt werden, dass am Chorschluss, zwischen den Kapellen, welche den Chor umgeben, die äusseren und die inneren Strebethürme unmittelbar neben einander rücken, so dass sie eine zusammenhängende, und zwar eine überaus kolossale Masse bilden, dass dennoch aber ein jeder Theil sein eigenthümliches, durch die ursprünglich isolirte Stellung bedingtes System der Gliederung und Dekoration behält, und dass die Formen keinesweges in einen innerlichen, sich gegenseitig bedingenden Zusammenhang treten. — Die reichere Entfaltung der eben besprochenen Formen findet übrigens nur an der Südseite des Chores statt. Leider jedoch sind sie zum grösseren Theil verdorben oder auf eine sehr schwerfällige Weise erneut worden, indem der Beginn der Restauration des Chores gerade an dieser Seite erfolgte und die frühere Leitung derselben, wie rühmlich auch im technischen Bezuge, doch von dem, was die Hauptsache war, von der ästhetischen Bedeutung des Wiederherzustellenden, keine Ahnung gehabt zu haben scheint. Erst wo die Thätigkeit des jetzigen Dombaumeisters, Herrn Zwirner, eintritt, da erscheinen auch die Formen auf's Neue ganz in ihrer eigenthümlichen Schönheit und Bedeutsamkeit, wie denn überhaupt Alles, was unter Zwirner's Leitung gefertigt ist, das geistvollste Eingehen auf die Absichten der alten Meister verräth. Mit dem Beginn der Chorrundung ist das System der Strebethürme und Bögen, schon in der ursprünglicheu Ausführung, fortschreitend einfacher behandelt worden; die frei emporsteigenden Theile, das reicher ausfüllende Zierwerk verschwinden mehr und mehr, bis die auf der Nordseite belegenen Theile das ganze Princip der architektonischen Entwickelung nur noch in den einfachsten, unbedingt nöthigen Grundformen erkennen lassen. Diese einfacheren Theile sind, wie sich aus der ganzen technischen Behandlung ergiebt, später ausgeführt, als jene reicher durchgebildeten; es scheint, dass der Wunsch, den

Chor möglichst rasch und mit möglichst geringen Kosten zu vollenden, die Vereinfachung herbeigeführt hat.

So giebt uns das Aeussere des Chores bereits das Bild einer dreifachen Entfaltung des gothischen Styles. Aber ich habe bereits bemerkt, dass das Verhältniss der Oberfenster zu den Unterfenstern keinen disharmonischen Eindruck hervorbringt; ich muss dasselbe von dem Verhältniss der Strebethürme zu den Strebepfeilern, auf denen sie ruhen, sagen. Zwar fehlt hiebei eine eigentliche Entwickelung der oberen reichen Formen aus der unteren Masse der Strebepfeiler; doch bleibt auch dies insofern minder auffällig, als der gesammte Untertheil des Chores fast nur wie ein Unterbau erscheint, der dazu bestimmt ist, jene reich ausgebreitete Fülle aufwärts strebender Formen zu tragen. Es liegt hierin ein ganz eigenthümlicher phantastischer Reiz, der überwältigend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. Dennoch aber muss ich es bemerken, dass es schwer, ja fast unmöglich wird, bei der Betrachtung dieser Formenfülle, die sich nothwendig dem Auge im mannigfaltigsten Wechsel durcheinander schiebt, zu einer reinen Empfindung der Grundformen, der eigentlich bestimmenden architektonischen Gesetze zu gelangen. Jenes Aussenwerk an Strebethürmen und Bögen, dessen Dasein allerdings vollkommen gerechtfertigt ist, erscheint zu reich, zu anspruchvoll; es beeinträchtigt den eigentlichen Oberbau des Chores (sein erhöhtes Mittelschiff), der doch der Körper des ganzen Obertheiles ist, durch den erst die bunte Dekoration, die um ihn her aufsteigt, ihre Bedeutung, den Zweck ihres Daseins empfängt. Wir sehen hierin wiederum recht deutlich, wie in den Strebethürmen und Bögen ein neues architektonisches Gesetz auftritt, wie aber die Kräfte, die durch das letztere in's Leben eingeführt werden, noch übersprudeln, noch des strengeren Maasses, der weiseren Zügelung entbehren. Ich bin auf's Entschiedenste überzeugt, — die Behandlung des Thurmbaues auf der Westseite bürgt dafür — dass man im Fortschritte des Baues, bei der Aufführung der Strebethürme und Bögen am Vorderschiff des Domes dies strengere Maass würde gefunden, dass man sie, wenn gewiss auch noch inniger durchgebildet, doch zugleich auf einfachere, mehr übersichtliche Verhältnisse würde zurückgeführt haben. Uns aber steht jetzt die Vollendung des Vorderschiffes bevor: es könnte in der That kein schöneres Zeugniss für das innigste und wahrhafteste Verständniss dessen, was die alten Meister uns hinterlassen, geben, als wenn man hier auf eine Vereinfachung solcher Art Bedacht nähme. Sage man nicht, es sei unsere Pflicht, in der Weise, wie die alten Meister begonnen, fortzufahren, oder vielmehr die Formen, die wir in den vollendeten Theilen des Domes erblicken, ohne Anspruch auf eigene Erfindung nachzuahmen; wie jene Meister fort und fort an dem Baue gebildet, die Principien des Styles immer klarer und edler entfaltet haben, in derselben Weise müssen auch wir das Werk beginnen, wenn wir uns ihnen ebenbürtig an die Seite stellen, wenn wir überhaupt den Anspruch machen wollen, als Vollender des Werkes zu gelten. Und sage man nicht, jene Zeit liege uns zu fern, als dass wir es hoffen könnten, gleich den alten Meistern uns in die innerlichsten Principien des Styles hineinzuleben und aus diesen heraus zu einer gültigen selbstschöpferischen Wirksamkeit zu gelangen. Der jetzige Meister des Dombaues hat solchen Einwurf durch die That bereits genügend widerlegt. Nicht bloss am Dome hat er das umfassendste Verständniss des Styles kundgegeben; auch an einem selbständigen Bau, der Kirche von Apollinarisberg, die zwar zu Folge äusserer

Bestimmungen eine wesentlich abweichende Disposition erhalten musste, hat er die gothischen Formen in so gesetzlicher, so rein vollendeter Schönheit zur Erscheinung zu bringen gewusst, dass die einzelnen Theile dieses Gebäudes den Vergleich mit den edelsten gothischen Monumenten des deutschen Mittelalters nicht zu scheuen haben. Beiläufig mag auch noch bemerkt werden, dass eine Vereinfachung des Systems der Strebepfeiler und Bögen, — freilich in dem Sinne, wie ich mir dieselbe denke, und nicht etwa in der roheren Art, wie sie an der Nordseite des Chores bereits erscheint, — immerhin auch Einiges zur Verringerung der Kosten der Ausführung beitragen könnte.

Mit den Theilen, die als die zuletzt ausgeführten des Chores erscheinen, sind wir nunmehr bis zum Jahre 1322, in welches wir die Vollendung desselben setzen dürfen, gekommen. In welchen Jahren, vor dieser Epoche, die zwei ersten Umbildungen des ursprünglichen Planes statt gefunden, lässt sich nicht näher bezeichnen. Eben so wenig, wann die beiden späteren Umbildungen, welche die Vorderschiffe und die Thürme betreffen, vorgenommen sind. Doch stehen diese beide, wie es scheint, dem Jahre 1322 sehr nah; es ist selbst nicht unmöglich, dass der Plan für die Vorderschiffe noch vor der Vollendung des Chores umgearbeitet, auch seine Ausführung bereits begonnen wurde.

Bei den Vorderschiffen konnte die Umarbeitung des ursprünglichen Entwurfes natürlich nur die Behandlung der Einzelformen betreffen, da eine Abweichung von der zu Grunde gelegten allgemeinen Anordnung, zumal von der ursprünglichen, höchst vollendeten räumlichen Disposition, zur herbsten Entstellung des Ganzen geführt haben würde. Da sie aber zumeist nur bis zum Ansatz der Gewölbe der Seitenschiffe emporgeführt sind, so kommt hier vorzugsweise nur die Bildung der Pfeiler in Betracht. Die Pfeiler des Mittelschiffes, die stärkeren Pfeiler, sind hier wesentlich verschieden gebildet von den schwächeren, welche die inneren und die äusseren Seitenschiffe von einander trennen. Jene befolgen das Princip der Pfeiler im Chore, aber sie zeigen dasselbe in seiner edelsten Läuterung und Vollendung. Es liegt auch bei ihnen noch, als Hauptform, die Form der Säule zu Grunde; aber die Halbsäulen, mit denen diese besetzt ist, lehnen nicht mehr äusserlich an, vielmehr entwickeln sie sich mit selbständiger Bewegung aus dem cylindrischen Kerne, so dass die Pfeilermasse als ein Ganzes voll Leben und Organismus erscheint. Doch ist diese Bewegung keinesweges, wie sonst wohl bei den deutschen Gebäuden aus der Blüthezeit des gothischen Styles, bis zu dem Grade gesteigert, dass die Grundform sich völlig auflöst und solcher Gestalt die Bedeutung des Ganzen wiederum verringert wird [1]). Die Bildung der Pfeiler zwischen den Seitenschiffen beruht bereits auf der Grundform des eigentlichen eckigen Pfeilers; aber in der Art und Weise, wie die stärkeren Halbsäulen hier an den Seitenflächen vortreten, und wie die schwächeren an den Ecken, zwischen tiefgeschwungenen Einkehlungen, angeordnet sind, zeigt sich auch hier noch eine höchst lebenvolle Gliederung. Es ist hierin nur ein etwas geringerer Grad von Energie, der gerade für die Stellung und die Bedeutung dieser Pfeiler vollkommen angemessen scheint und einen wirkungsreichen Kontrast gegen jene stärkeren, kräftiger gestalteten Pfeiler bildet, welche nicht bloss die Wölbungen, sondern auch die Wände des Mittelschiffes zu

[1]) Vergl. das Pfeilerprofil, Fig. 1, auf der anliegenden Taf. II.

tragen bestimmt sind [1]. — Die Basamente der in Rede stehenden Pfeiler sind durchweg in volleren und weicheren Formen, die Blätter ihrer Kapitäle kräftiger hervorquellend gebildet, als Alles dies an den Chorpfeilern gefunden wird. — So bemerkt man auch an den Fenstern die Anlage einer volleren und kräftiger wirksamen Gliederung als an den Unterfenstern des Chores.

So deutet bei den Vorderschiffen Alles darauf hin, dass das Gefühl für den Organismus der inneren Bauformen sich nunmehr zum vollständig klaren Bewusstsein entfaltet hatte und dass man die Schönheit, die in dem Ganzen, in den allgemeineren Maassen und Verhältnissen begründet war, auch bis in die geringsten Einzelheiten hinab zu entwickeln vermochte. Ueber das Aeussere lässt sich nur sagen, dass man an den Seitenschiffen jene massigen Strebepfeiler, wie sie bereits für den Chor zur Ausführung gekommen waren, beizubehalten für gut fand, mit sehr richtigem Takt, indem eine leichtere, mehr gegliederte Behandlung derselben die Harmonie des Ganzen auf empfindliche Weise gestört haben würde.

Das äussere Seitenschiff auf der Nordseite ist in der letzten Periode des Dombaues vollendet worden. Die Architektur der Fenster ist hier, wie bereits bemerkt, ganz in der schönen Weise ausgeführt, für welche die Fenster am Oberbau des Chores das Vorbild gaben. Die Gurtungen des Gewölbes scheinen aber bereits eine etwas breite und schwere Bildung zu haben [2]. Besonders zu bemerken ist es, dass derjenige Strebepfeiler, der sich am Ende dieses Seitenschiffes dem kaum erst begonnenen nördlichen Thurme anschliesst, abweichend von den übrigen mit einer bunten Dekoration, in geschweiften und gewundenen Formen, wie dergleichen im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gefunden werden, versehen ist. Dieser Strebepfeiler ist am ganzen Dome das einzige Beispiel von willkürlicher Behandlungsweise eines Einzeltheiles und zugleich von entarteter Formenbildung. Und dennoch ist die letztere wenigstens im Ganzen so gefügt, dass man auch hierin noch die reinen Principien der Schule nachklingen fühlt.

Wie an den Vorderschiffen uns der Organismus des Inneren in seiner vollendeten Gestalt entgegentritt, so endlich der des Aeusseren an der Architektur der Westseite und an den beiden Thürmen, welche dieselbe schmücken. Wir haben über diesen Theil des Domes ein vollständiges Urtheil, indem die Anordnung des Ganzen uns in den alten, sehr ausführlichen Baurissen (die bekanntlich von Moller im Facsimile herausgegeben sind) vorliegt, für die Behandlung des architektonischen Details und für die Wirkung desselben aber derjenige Theil der Westseite, der zur Ausführung gekommen, die umfassendsten Beispiele giebt.

Dass wir auch hier nicht ein Stück des ursprünglichen Entwurfes vor uns haben, dass somit jene merkwürdigen alten Baurisse nicht etwa von der Hand des Meister Gerhard (oder wie man sonst den Urheber des ersten Planes für den Dombau nennen will) herrühren, dass sie vielmehr die letzte und zugleich die bedeutsamste Um- und Ausbildung des letzteren ausmachen, dies wird für den, welcher dem bisherigen Gange meiner Untersuchungen gefolgt ist, nichts Befremdliches mehr haben. Doch sind auch hier die besonderen Merkmale, auf denen meine Annahme beruht,

[1]) Vergl. das Pfeilerprofil, Fig. 2, auf der anliegenden Taf. II. — [2]) Vergl. die Profile der Gewölbgurte, Fig. 3 und 4, auf der anl. Taf. II.

PROFILE AUS DEM DOME ZU KÖLN.

Taf. II aus dem westlichen Theil des Domes.

Fig 1. Pfeiler des Mittelschiffes
Fig 2. Pfeiler zwischen den Seitenschiffen
Fig 3. Quergurt des Gewölbes
Fig 4. Kreuzgurt des Gewölbes

anzuführen. So muss es fürs Erste als ein entscheidender Umstand hervorgehoben werden, dass die Strebepfeiler des Thurmbaues wesentlich anders behandelt sind, als die der gesammten übrigen Theile des Domgebäudes; während die letzteren durchaus massenhaft und ohne alle Gliederung erscheinen, so entwickelt sich bei jenen schon vom Fusse an ein lebhaft bewegter Organismus, der in stetigem Fortschritt bis zum letzten obersten Gipfelpunkte der Thürme emporsteigt. Man könnte sagen, es sei dies eben ursprüngliche Absicht; man habe von vornherein das Bedürfniss empfunden, den gesammten Thurmbau reicher zu gestalten, um dadurch der Schauseite des Gebäudes die nöthige Auszeichnung zu geben, und man sei dazu gewissermaassen gezwungen gewesen, weil der schon ursprünglich gesetzliche reichere Schmuck der Portale auch für die umgebenden Bautheile eine Anordnung ähnlicher Art bedingen müsse. Wir können dies im Allgemeinen wohl zugeben; wir müssen aber ebenso bestimmt voraussetzen, dass man hiebei dennoch, wie überall bei den reicher dekorirten Bauten frühgothischen Styls, das massenhaft strenge Grundprincip werde beibehalten und den Schmuck als solchen mehr nur an gewissen Einzeltheilen zur Anwendung gebracht haben. Und da auch an den Vorderschiffen die alte Form der Strebepfeiler beibehalten ist, so zeigt dies zugleich, dass auch ihr Entwurf älter sein muss, als der zu dem Thurmbau. Denn hätte man auf der einen Seite bereits die reichere Gliederung des letzteren, auf der andern nur die strenge Massenhaftigkeit der Streben am Chore vor sich gehabt, so würde man hier unbedenklich, um einen Uebergang von dem Einen zu dem Andern zu bilden, nach einer mittleren Stufe der architektonischen Dekoration gestrebt haben; während gegenwärtig der letzte Strebepfeiler des Vorderschiffes in seiner kahlen Strenge sich ganz unvermittelt dem vielgestaltigen Wechsel der Formen am Thurmbau anreiht. — Nicht minder wichtig ist der Vergleich des letzteren mit der architektonischen Ausbildung der Strebethürme am Chor. Denn während diese, wie bereits oben bemerkt, allerdings die entschiedene Absicht einer reichen architektonischen Gliederung zeigen, während sie aber noch nicht im Stande sind, hiebei die ursprüngliche Schwere völlig zu überwinden, und in der aufwärts strebenden Bewegung noch manche Stockung erkennen lassen, so erscheint dasselbe Princip am Thurmbau, am Ganzen wie an allen, auch den geringsten Einzelheiten, zur vollkommensten Lebendigkeit, zur allerlautersten Harmonie durchgebildet. Es hiesse alle Gesetze der Entwickelung des menschlichen Geistes geradezu auf den Kopf stellen, wollte man sagen, man habe es für gut befunden, gleichzeitig, je nach den verschiedenen Bautheilen verschiedene Principien solcher Art aufzustellen und, nachdem man hier bereits das Vollendetere gefunden, dennoch dort an dem minder Organischen festzuhalten oder dazu zurückzukehren. — Endlich ist zu bemerken, dass sich überhaupt die Anlage der Thürme dem übrigen Bau nicht vollkommen congruent anschliesst. Namentlich decken ihre östlichen, in der Flucht der äusseren Kirchenmauern hinaustretenden Streben die dort befindlichen Fenster zur Hälfte zu. Es hat zwar überall in der gothischen Architektur die Verbindung dieser Strebepfeiler des Thurmbaues mit den Kirchenmauern besondre Schwierigkeiten; doch würden dieselben in einem Plane, der ganz als Ein Guss erschiene, gewiss minder auffällig geblieben sein, als hier, wo eine ältere Einrichtung, die nicht mehr verläugnet werden konnte, vorlag und wo eine neue hinzutrat, die nicht minder ihr selbständiges Recht forderte.

Höchst interessant und höchst belehrend für die Entwickelungsgeschichte der gothischen Architektur würde es sein, wenn uns der Entwurf zu den Thürmen nach den ursprünglichen Plänen des Domes erhalten wäre. Dies ist aber nicht der Fall, und so können wir die Einrichtung desselben nur vermuthungsweise näher bestimmen. Indess scheint mir das vollkommen sicher, dass die Thürme schon ursprünglich auf dieselbe Ausdehnung der Grundfläche berechnet waren, welche ihnen gegenwärtig eingeräumt ist, dass sie nämlich auf jeder Seite die Breite der beiden Seitenschiffe einnahmen. Sie mussten, für die Vorderansicht, nothwendig die geringere Höhe der letzteren, im Verhältniss zum Mittelschiff decken; und wollte man diese Nothwendigkeit nicht zugeben, so würde doch jede andre Einrichtung der Thürme, etwa wenn man die letzteren nur vor die äusseren Seitenschiffe setzen und ihnen die geringe Breite von diesen geben wollte, die Harmonie des Ganzen schon an sich allzu empfindlich aufgehoben haben. Durch das gegebene Grundmaass und durch die gegebene Höhe des Mittelschiffes, welches sich in dem Zwischenbau zwischen den beiden Thürmen fortsetzen musste, war zugleich aber auch ein Massen- und Höhenverhältniss bedingt, welches von dem des vorhandenen Baurisses nicht auffallend abweichen konnte; und hieraus ergiebt sich, dass der letztere in der That als die Umbildung — und zwar als die erhöhte Durchbildung — eines älteren Entwurfes zu betrachten ist. — Die Art und Weise, wie ursprünglich die Anlage und die Ausführung des Thurmbaues beabsichtigt worden, können wir uns vielleicht nicht mit Unrecht als dem Thurmbau der Elisabethkirche zu Marburg ähnlich vorstellen. Diese Kirche ist, wie bereits oben bemerkt, im Jahr 1235 gegründet und 1283 vollendet worden. Der Plan, nach welchem sie ausgeführt ist, erscheint wesentlich als ein in sich abgeschlossenes Ganzes; doch auch in ihr bemerkt man, wenigstens in der Ausbildung des Details, Verschiedenheiten, die wiederum die verschiedenen Stadien der Bauführung charakterisiren. Die östlichen Theile ihres Inneren haben strengere, die westlichen mehr entwickelte Detailbildungen, so dass diese als die jüngeren erscheinen. Ihre zumeist gen Westen belegenen Theile, die Thürme, sind somit gewiss erst um ein Namhaftes später als 1235, vielleicht etwa gleichzeitig mit der Gründung des Kölner Domes oder noch später, begonnen. Ja, man erkennt selbst an ihrem Aufbau mehrfache und verschiedenartige Modifikationen der ursprünglichen Anlage; man sieht es auch hier aufs Deutlichste, dass es erst in Folge mehrfacher Versuche möglich wurde, in den Thürmen jenes schlanke und leichte Emporsteigen zum Ausdrucke zu bringen, wodurch sie sich von allen älteren Bauten der Art, namentlich von den Thürmen der französischen Kathedralen, bereits so vortheilhaft unterscheiden und die eigenthümliche Ausbildung des deutsch-gothischen Thurmbaues vorbereiten. Und doch ist hier nur erst das Allgemeine der Wirkung erreicht; doch ist das Princip an sich noch keinesweges zu einer gesetzlichen Entwickelung gediehen, erscheint alles Einzelne noch herb und streng, zum Theil sogar, im Widerspruch gegen den Gesammtcharakter, noch übermässig lastend. Der ursprüngliche Entwurf zu dem Thurmbau des Kölner Domes muss, zufolge der Disposition des Grundplanes, von Hause aus reicher, in einer mehrfachen Theilung der Masse, angelegt gewesen sein; eine höher entwickelte Ausbildung anzunehmen, haben wir jedoch keinen Grund.

Man hat es als einen Mangel an der Façade des Kölner Domes, wie dieselbe nunmehr in jenen vorhandenen Baurissen erscheint und wie sie

theilweise zur Ausführung gekommen, bezeichnet, dass die Thürme im Verhältniss zu dem Zwischenbau eine so gar überwiegende Breite einnehmen und dass sie aus diesem Grunde (der Theilung der Seitenschiffe analog) in den beiden Untergeschossen durch Strebepfeiler und Verdoppelung der Fenster getheilt sind, während diese Theilung im dritten Geschoss aufhört. Man stellt einer solchen Anordnung als die klarere und glücklichere diejenige gegenüber, welche sich an den vorzüglichsten französischen Kathedralen findet, wo der charakteristisch vorherrschende Mittel- oder Zwischenbau der Façade von den Thürmen auf eine leichtere, minder anspruchvolle Weise eingeschlossen werde. Gewiss ist das edle Maass, welches sich hierin wenigstens bei einigen französischen Façaden, namentlich bei der der Kathedrale von Rheims, ausspricht, rühmlichst anzuerkennen; doch scheint es mir, dass man bei solcher Ansicht die eigenthümliche Bedeutung der Façade des Kölner Domes, die wiederum ungleich höhere Stufe der Entwickelung, welche er auch hierin einnimmt, gänzlich verkenne. So mächtig und energisch wirksam das System der am Kölner Thurmbau vortretenden Strebepfeiler ist, so gestaltet sich derselbe dennoch zu einem ungleich inniger zusammenhängenden Ganzen; man darf hier eigentlich gar nicht mehr von einem Zwischenbau und von Thürmen, die ihn einschliessen, sprechen. Die Thürme, obgleich vollständigst in den unteren Geschossen vorbereitet, erhalten doch erst eine selbständige Bedeutung da, wo sie über dem Dache des Mittelschiffes isolirt emporsteigen: das Ganze ist nun eine einzige, wenn auch reich gegliederte Façade, aus welcher sich erst nach oben hin zwei grossartige Thürme, die in der Façade entwickelten architektonischen Kräfte zum Abschlusse zu bringen, erheben. Als der Hauptheil der Façade erscheint für solche Auffassung allerdings der Mittelbau, dem sich zur Linken und znr Rechten je zwei beträchtlich schmalere Seitentheile anreihen. Der Mittelbau hat unterwärts, wie gewöhnlich, das Hauptportal; die beiden Nebenportale in den zunächst angrenzenden Seitentheilen verbinden die letzteren aufs Innigste mit dem Mittelbau und wirken wesentlich für den Zusammenhang der Masse mit [1]). Der Mittelbau hat ferner, über dem Portal, das durch seine Dimensionen und durch reiche Gliederung ausgezeichnete Hauptfenster, welches gleichwohl aufs Entschiedenste dem allgemein durchgehenden Formengesetze folgt; es bildet gewissermaassen den glänzendsten Brennpunkt dieses Gesetzes, somit den wahren Mittelpunkt eines in sich zusammenhängenden Ganzen, während das grosse Rundfenster in der Façade französischer Kathedralen ausser Zusammenhang mit dem Uebrigen steht, nur in sich allein seine Gültigkeit hat und nur in der grösseren oder geringeren Zusammenhanglosigkeit des Ganzen seine Berechtigung findet. In vielfach geglieder-

[1]) Die harmonische Einrichtung des Ganzen bedingte es, dass ein jedes der beiden Seitenportale gewissermaassen in eine Fensterarchitektur eingesetzt werden musste, so dass auf jeder Seite über der Bogenwölbung, die mit ihrem besondern Giebel gekrönt wird, nochmals Bogen und Giebel erscheinen. Eine andere passliche Einrichtung ist hier schwerlich zu ersinnen, doch bleibt die Tautologie der Formen an sich unschön. Für das höchst komplizirte Verhältniss der gothischen Architektur ist aber dieser Mangel in der That nicht grösser, als etwa für das höchst einfache System der griechisch-dorischen Architektur der Mangel an Uebereinstimmung zwischen der Stellung der Eck-Triglyphe und der Ecksäule, der auf dieselbe Weise durch die höhere Harmonie des Ganzen bedingt ist.

ter, aber ungetheilter Kraft, in gleichmässiger Bewegung und Entwickelung steigt die Façade bis zur Höhe des Mittelschiffes, dessen Giebel den Mittelbau krönt, empor. Von hier ab beginnt, wie bemerkt, die Theilung der Masse in den Thürmen. Die reichere Anordnung der Seitentheile, welche in den Untergeschossen beobachtet war, vereinfacht sich, und zwar in einer Art, dass die vermittelnden Uebergänge sich höchst klar darlegen, und die Thürme erhalten nunmehr erst ihren selbständig gültigen Unterbau. Dann folgt jenes leichte, luftige, achtseitige Obergeschoss der Thürme, welches keine andre, als nur die deutsch-gothische Architektur kennt und ohne welches eine eigentliche Vollendung des gothischen Thurmbaues doch geradehin unmöglich ist; und über diesem endlich schiesst die schlanke achtseitige Pyramide, mit dem reizvollen Spiel all des durchbrochenen Sprossenwerkes, welches die Räume zwischen ihren Rippen ausfüllt, in die Lüfte empor.

Die Gesammtkomposition des Thurmbaues, die schon an sich einzig in ihrer Art erscheint, erhält indess ihre volle Bedeutsamkeit erst durch die Durchbildung des Einzelnen, durch die Art und Weise, wie sich mit den grossen und entschieden vorherrschenden Hauptformen eine leicht gegliederte Dekoration als ein innerlich Nothwendiges, als der eigentliche Ausdruck vollkommenster Belebung, verbindet. Wie die einzelnen Theile schlank und strahlenartig emporsteigen; wie sie, je nach ihrer stärkeren oder schwächeren Ausladung, freier und höher oder mehr der Mauer angeschmiegt von der Masse sich ablösen; wie jedes, auch das geringste Stück auf vollkommen organische Weise (im Gegensatz gegen die Willkürlichkeit einer lediglich dekorirenden Form) entwickelt ist und doch im innigsten Zusammenhange mit den übrigen Einzelheiten und mit dem Ganzen steht; wie das letztere, ruhig und unaufhaltsam emporsteigend, durch den reizvollsten musikalischen Rhythmus erfüllt wird, — alles dies ist auf eine fast unbegreiflich meisterhafte Weise durchgeführt. Hier ist durchaus nicht mehr von massenhaften Grundformen, auf denen ein reiches Detail nur etwa aufgelegt sei, die Rede, wie dergleichen bei französisch- oder französirend-gothischer Architektur erscheint; die Masse ist im Gegentheil von innen heraus flüssig geworden; alles Einzelne quillt mit unüberwindlicher Kraft, und doch wiederum einem gemeinsamen Gesetze folgend, aus der Masse hervor. Keine der vorhandenen Abbildungen, selbst nicht das grosse, sonst doch so verdienstliche Boisserée'sche Prachtwerk, gibt von dieser innerlichen Lebensfülle der Formen und von der höchst wunderbaren Harmonie, die gerade durch sie in der malerischen Wirkung des Gebäudes, in dem Eindruck desselben auf das Auge des Beschauers, hervorgebracht wird, einen genügenden Begriff. Dies kann man nur in eigner Anschauung des zur Ausführung Gekommenen beurtheilen. Mir aber scheint jenes Bruchstück des Kölner Thurmbaues dasjenige Werk zu sein, welches auf dem Höhepunkte alles dessen steht, was bisher durch die Architektur ist geleistet worden. Bei so ganz ausgezeichneter Bedeutsamkeit des Thurmbaues darf man gewiss auf die verhältnissmässig doch nur geringen Inkongruenzen, die sich in seiner Verbindung mit dem übrigen Kirchengebäude zeigen, kein zu grosses Gewicht legen.

Eins indess muss ich hiebei noch bemerken. Während das Aeussere der gothischen Architektur in dem Thurmbau des Kölner Domes seine erdenklich höchste Entfaltung findet, so beginnt gleichzeitig der Sinn für das Innere bereits, ob auch erst in leisester Andeutung, schwächer zu wer-

den. Dies zeigt sich vornehmlich im Innern der Thurmhallen, in dem Verhältniss der Formen der Gewölbebögen zu den Formen ihrer Träger, oder vielmehr darin, dass die ursprünglich nothwendige Verschiedenheit dieser Formen bereits zum grossen Theil aufgehoben ist. Während in der Gliederung der Pfeiler ursprünglich der Grundsatz feststeht, sie als Säulenbündel zu gestalten, so läuft hier zumeist die Gliederung des Bogens ohne Unterbrechung an ihnen nieder. Allerdings erhält eine solche Anordnung hier insofern ihre Rechtfertigung, als die kolossalen Pfeiler im Innern des Thurmbaues nothwendig den Charakter einzelner Organismen verlieren müssen; sie erscheinen mehr als Mauermassen und die Oeffnungen zwischen ihnen gestalten sich mehr den Fensteröffnungen analog, bei denen eine ähnliche Weise der Gliederung zu Grunde gelegt werden muss. Dennoch scheint es mir, dass man die letztere hier minder umfassend würde zur Anwendung gebracht haben, wäre der Sinn für den Organismus des Innern noch in seiner vollen Stärke vorhanden gewesen; wenigstens geht die Charakterlosigkeit der Formen des Innern, die im Verlauf der Zeit immer mehr zunimmt, zunächst gerade von demselben Princip aus. welches hier bereits, ob auch nicht ganz ohne Grund, zur Erscheinung kommt [1].

So darf dieser Umstand wohl als ein neuer Beleg für die verhältnissmässig späte Zeit, in welcher der vorhandene Entwurf des Thurmbaues gefertigt wurde, gelten. Wir werden nicht erheblich irren, wenn wir denselben etwa in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts setzen, d. h. etwa um ein Jahrhundert später, als der Grundstein zu dem Dome selbst gelegt wurde. Diese Zeitbestimmung ist für die ganze Geschichte der Entwickelung der gothischen Architektur, die nur erst nach ihren allgemeinsten Bestimmungen festgestellt ist und in der noch so viele willkürliche Annahmen Gültigkeit haben, nicht unwichtig. Es stellt sich z. B. hiedurch erst das historische Verhältniss der Façade des Kölner Domes zu der des Strassburger Münsters, welche im Jahre 1277 durch Erwin von Steinbach gegründet wurde, als ein eigentlich naturgemässes dar; es ist wenigstens nicht mehr so gar befremdlich, dass Meister Erwin im Wesentlichen noch ganz das System der französisch-gothischen Façade befolgte und dasselbe nur zu einer Anmuth entfaltete, die freilich schon an sich über Allem steht, was durch französische Architekten selbst geleistet worden ist. Trotz dieser zierlichen Ausbildung ist es fast undenkbar, dass ein so viel höherer Organismus, wie es der des Kölner Thurmbaues ist, auf Erwin nicht sollte irgend einen Einfluss ausgeübt haben, wäre derselbe damals in der That bereits zur Erscheinung gekommen.

Der Dom von Köln ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters, der etwa in einsamer Höhe über den Wünschen und über den Strebungen seiner Zeit dastand; nicht ein wunderbares Meteor, das uns mit Staunen erfüllt, das aber, weil es abweicht von dem natürlichen Gange der Dinge, uns fremd bleibt und unser Inneres unberührt lässt. Er ist das Werk einer Schule, einer Reihe von Geschlechtern, die, ihre Gedanken mit stets er-

[1]) Hiebei ist auch der grossen Sakristei zu gedenken, welche der Nordseite des Kölner Domes, östlich vom Querschiff, angebaut ist. Es ist eine eigenthümlich interessante Architektur und ebenfalls noch aus guter gothischer Zeit: ein quadratischer Raum, mit einem Pfeiler in der Mitte, welcher die Gurte der Kreuzgewölbe trägt. Die letzteren laufen an ihm nieder, haben gleichwohl aber noch ihre selbständigen Blätterkapitäle.

neuter Kraft dem einen grossen Plane zuwendend, die Bedeutsamkeit desselben immer klarer, immer freier, in stets mehr geläuterter Schönheit zu entwickeln vermochten. Wir sehen den Bau, wie mit einer inneren Nothwendigkeit, in verhältnissmässig schlichten Anfängen beginnen; wir können der Ausbildung dieses Gedankens Schritt vor Schritt nachfolgen; er bleibt uns auch da verständlich, wo er in der reichsten Entfaltung aller Kräfte wie ein tausendstimmiger Hymnus von der Erde zum Himmel emporsteigt. Ueberaus merkwürdig ist es freilich, wie diese Schule Jahrhunderte hindurch an dem einen Grundplane und an den in ihm gegebenen Bestimmungen festzuhalten wusste, wie es nur das eine Grundgesetz ist, das sie unausgesetzt, auch bei den Aeusserungen der regsten und lebendigsten Kraft, befolgte; wie der Willkür des Einzelnen, die so oft die schönsten Erscheinungen der Geschichte verdirbt, hiebei kein Raum gegeben war. Hierin aber liegt doch nichts Fremdartiges für uns; es ist eben das Zeugniss einer Höhe der allgemeinen geistigen Bildung, eines die Masse durchdringenden Ernstes der Gesinnung, welches wir, wie schwer es auch für jene, so oft verkannten Zeiten in die Wagschale falle, doch mit innigster Hingebung zu verehren vermögen. Und in dieser Gemeinsamkeit der Bestrebungen beruht es, dass der Dom, trotz der verschiedenartigen Weise in der Ausbildung des Einzelnen, dennoch als ein grossartiges Ganzes erscheint und dass der hier und da bemerkte Mangel an organischem Zusammenhange zu geringfügig ist, als dass er diesen Eindruck des Ganzen wesentlich stören könnte.

Und jene Schule, die so fest an dem Begriff des Ganzen festzuhalten wusste, während sie die volksthümlichste aller Künste zu ihrer höchsten Entwickelung führte, was war sie? welche Bedeutung hat sie für unsere Betrachtung? — Sie war das künstlerische Organ des Volkes; sie war es, die den Formensinn des Volkes, dem sie angehörte, die die Art und Weise, wie das Volk sein Gefühl für das Unendliche, wie es die Erhebung seines Gemüthes von den Banden der Erde, seine Gottesverehrung in sichtbarer, fassbarer, wirkungsreicher Form ausgedrückt wissen wollte, zur Erscheinung brachte. Die Reihe der Meister, die den Kölner Dom gebaut, bezeichnet nur die Stimmführer des deutschen Volkes. Der Kölner Dom ist, im vollsten Sinne des Wortes, ein Nationalwerk, ein Werk des deutschen Volkes. —

Wer die Rechte unserer Nachbarn jenseit der Ardennen zu vertreten gewillt ist, mag hier vielleicht in Erinnerung bringen, dass es mit der nationalen Bedeutsamkeit des Kölner Domes doch eine etwas bedenkliche Sache zu sein scheine. Das System des Kölner Domes sei ja, wie es auch in den vorstehenden Betrachtungen mehrfach bemerkt ist, ursprünglich in Frankreich zu Hause und erst von dort aus zu uns gelangt. Dies ist allerdings ganz richtig, insofern in Frankreich — wie es wenigstens alle Wahrscheinlichkeit hat — zuerst diejenigen, bis dahin beziehungslosen oder nur ganz willkürlich verbundenen Formen, welche die Grundlage des gothischen Baustyles ausmachen, zu einem sich gegenseitig bedingenden Ganzen zusammengefügt wurden. Der Ursprung des gothischen Baustyles gehört somit ohne Zweifel Frankreich an, und die ursprüngliche Erfindung desselben, wenn man sie so nennen will, ist ein Ruhm, der den Franzosen, ohne den Vorwurf blinder Parteilichkeit und Nationaleitelkeit, auf keine Weise geschmälert werden darf. Bei ihnen tritt zuerst diejenige Bauweise auf, in welcher die geistige Richtung des gesammten Zeitalters ihren angemes-

senen Ausdruck fand. Die Franzosen, die schon im frühen Mittelalter als die „nach neuen Dingen begierigen“ bezeichnet werden, scheinen überhaupt im europäischen Staatsleben dazu bestimmt, sich der erwachenden Zeitrichtungen, soweit es auf äusserlich Hinstellbares ankommt, zuerst zu bemächtigen und ihnen ein bestimmtes, angemessenes Gepräge zu geben; die Geschichte weist dafür, bis in die jüngste Gegenwart herab, wenigstens hinlänglich zahlreiche Beispiele auf. Von einem geistigen Eigenthum aber, zumal bei Gegenständen, deren wesentlichste Bedeutung nicht durch die individuelle Eigenthümlichkeit des einzelnen Menschen oder des einzelnen Volkes bedingt ist, sondern auf einer allgemeinen Zeitrichtung beruht, kann nur so lange die Rede sein, als die erste Auffassung und Gestaltung, in welcher allein das Erzeugniss des ersten Urhebers besteht, beibehalten wird. Nicht dass der Maler David den ersten Konsul der französischen Republik über die Alpen reitend malte, sondern wie er ihn malte, wie er in Haltung und Geberde des Mannes die grossartigste historische Symbolik zur Erscheinung zu bringen wusste, dies ist es, was sein geistiges Eigenthum an dem Bilde ausmacht. So wenig man sagen kann, dass die Ideen, die seit einem halben Jahrhundert die Welt bewegen und zu deren Erweckung und Gestaltung die französische Revolution aufs Wesentlichste wirksam gewesen ist, ausschliesslich den Franzosen angehören, eben so wenig kann man es von der gothischen Architektur sagen. Sie fanden zuerst, wie es scheint, die neue Kombination der architektonischen Formen; aber das blosse Formular, das todte Schema ist von der künstlerischen Schöpfung noch unsäglich weit entfernt. Diese Kombination eröffnete der damaligen allgemeinen Geistes- und Sinnesrichtung ein neues Feld: es kam nunmehr darauf an, was die Franzosen selbst, was die übrigen Völker, die schnell ihrem Beispiel folgten, daraus zu schaffen wussten.

Ich habe bereits früher bemerkt, dass die französisch-gothische Architektur, bei manchen eigenthümlichen Vorzügen, doch im Wesentlichen auf einer niedrigen Stufe der Entwickelung stehen blieb, während man in Deutschland von vorn herein darauf ausging, den gothischen Baustyl tiefer, mehr seiner innerlichen Bedeutung gemäss aufzufassen, und in solcher Richtung zu Resultaten gelangte, die von denen der französischen Bestrebungen in höchst charakteristischer Weise verschieden sind. Der deutsch-gothische Baustyl ist etwas wesentlich Anderes geworden, als der französische. Dasselbe gilt auch von der Behandlungsweise dieses Baustyles in den übrigen Landen des europäischen Occidents; ein jedes Volk machte ihn zum selbständigen Ausdrucke seiner nationalen Eigenthümlichkeiten; in den Niederlanden, in England, in Italien, in der pyrenäischen Halbinsel erscheint er in stets neuer und charakteristischer Gestalt. Hiebei ist indess zu bemerken, dass die Bauwerke dieser Länder zwar mannigfach interessante Erscheinungen darbieten, dass einzelne Elemente an ihnen zwar nicht selten auf eine ansprechend schöne Weise ausgebildet sind und einen eigenthümlichen Reiz entfalten, dass sie aber dennoch, so wenig wie die französischen Architekturen, zu einer wahrhaften Durchdringung des Gegenstandes, zur Herstellung eines wahrhaft organischen Ganzen, zur Entwickelung einer vollendeten Schönheit nicht gelangt sind. Die Nüchternheit in den niederländischen Bauten, die zum Theil nur eine willkürliche Dekoration gestattete; das bunte Spiel mit den Einzelheiten, welches in England den Sinn für das Ganze beschränkte; die Vermischung mit ganz widersprechenden Elementen, welche sich an den Architekturen der süd-

lichen Länder zeigt, alles dies stand einer solchen Entwickelung allzu hemmend im Wege.

Die edelste und reinste Durchbildung der gothischen Architektur gehört ausschliesslich Deutschland an. Freilich nicht in der Weise, dass alle deutschen Gebäude dieses Styles auf dem Gipfelpunkte der künstlerischen Vollendung ständen. Ihr Werth ist im Gegentheil hundertfach und mehr als hundertfach abgestuft; aber das Streben nach solcher Vollendung, das Bewusstsein der Gründe, auf denen dieselbe beruht, tritt bei ihnen, oder wenigstens bei ihrer höchst überwiegenden Mehrzahl, überzeugend hervor; auf hundertfach abgestufte Weise nähern sie sich der Vollendung. Der Dom von Köln aber steht auf der höchsten Stufe dieser Bestrebungen. —

Der Dom von Köln ist ein Werk des deutschen Volkes. Er ist das erhabenste Denkmal deutschen Geistes, soweit das Bereich sichtbarer Formen geht. Und er ist das erhabenste unter allen Werken der architektonischen Kunst, der volksthümlichsten unter allen Künsten [1]).

---

7. Die öffentlichen Museen von Köln und Düsseldorf.

(Allg. Preuss. Staats-Zeitung, 1841, 9. Okt.)

Die Kölnische Malerschule bildet eine der interessantesten Erscheinungen im Bereiche der älteren deutschen Kunst, in gewissem Betracht die merkwürdigste von allen; in ihr waltet eine ideale Richtung, und zwar eine echt und eigenthümlich deutsche, vor, die von dem hausbackenen und zumeist auch von dem phantastischen Wesen, worin man gewöhnlich den Grundcharakter der älteren deutschen Kunst zu finden meint, auf's Entschiedenste abweicht. Es mag genügen, hier nur an das Dombild von Köln zu erinnern, dessen Ruhm, seit Friedrich Schlegel zuerst eine neue Begeisterung für die alten vergessenen Schätze der Heimat hervorgerufen, auf keine Weise geringer geworden ist, so traurige Schicksale das wunderbare Werk auch unter den Händen seiner Restauratoren erlitten hat. Dies Bild und einzelne andere, die auf den Höhepunkten der künstlerischen Entwickelung stehen, erfreuen sich allerdings mannigfacher Theilnahme von Seiten der Laien und Kenner; weniger bekannt ist die grosse Breiten-Ausdehnung und die reiche organische Gliederung der Schule, die vom Anfange des dreizehnten bis zum Beginn des sechzehnten Jahrhunderts — und selbst bis zum Anfange des folgenden — in lebhafter Thätigkeit erscheint, die in den verschiedenen Fächern der Tafelmalerei, der Wand- und Glasmalerei vielfach Bedeutendes geleistet hat, und die uns in Köln, für die angedeutete Periode, einen der Hauptsitze einer geläuterten, wahrhaft humanen Kultur erkennen lässt. Hier bietet sich der historischen For-

[1]) Ich komme weiter unten, bei Besprechung der zweiten Auflage des Boisserée'schen Werkes über den Kölner Dom, noch einmal auf dessen Architektur, und namentlich auf die Anlage der Giebelseiten des Querschiffes zurück.

schung noch ein weites Feld dar, welches, bisher nur wenig angebaut, sehr erfreuliche Resultate für die Anschauung der vaterländischen Geschichte hoffen lässt.

Köln hat das Glück gehabt, dass bis jetzt der gewiss überwiegende Theil seiner alten Kunstschätze in den heimischen Mauern zurückgeblieben ist, während anderwärts nur zu häufig das, was die Stapelplätze deutscher Malerei besessen, nach allen Himmelsgegenden hin zerstreut wurde; in solchem Betracht bietet z. B. Nürnberg ein leider nur zu bezeichnendes Gegenbild dar. Als ein ganz besonders günstiges Ereigniss ist es hervorzuheben, dass eine der umfassendsten Kunstsammlungen Kölns, diejenige, die von Wallraf mit unermüdlichem Eifer zusammengebracht wurde, durch den hochherzigen Sinn ihres ehemaligen Besitzers der Stadt als öffentliches Eigenthum (als städtisches Museum) verblieben, dass sie solchergestalt vor Entführung oder Zerstreuung geschützt und dass in ihr ein Stamm gewonnen ist, mit dem sich in Zukunft, falls das edle Beispiel ihres Gründers weiteren Anklang finden sollte, noch manches Andere von den reichen Privat-Besitzthümern Kölns vereinigen dürfte. Die Wallraf'sche Sammlung bildet ein Lokal-Museum, dergleichen — was eben die lokale Bedeutung anbetrifft — sonst nur einzelne italienische Städte aufzuweisen haben. Ausser den Gemälden besitzt dasselbe auch eine namhafte Anzahl von Sculpturen, von Architekturstücken, von künstlerisch ausgebildeten Prachtgeräthen u. dgl. m.

Der grosse Umfang und die grosse Bedeutung des Wallraf'schen Museums sind für jetzt freilich nur mehr zu ahnen als mit genauer Bestimmtheit anzugeben. Das Lokal, in welchem sich die Sammlung befindet, reicht bei weitem nicht hin, um alles Werthvolle nur einigermaassen genügend zur Anschauung zu bringen; überhaupt will dasselbe der Würde einer Stadt, wie Köln, nicht eben ganz angemessen erscheinen, und selbst für das erste Bedingniss einer baulichen Sicherheit dürfte Manches zu wünschen sein. Von den Gemälden der Sammlung ist nur ein Theil in den öffentlich zugänglichen Räumen aufgehängt; eine schier unübersehliche Menge findet sich in Korridoren und Remisen übereinandergehäuft, zum Theil den Einflüssen des Wetters und durchweg denjenigen Beschädigungen ausgesetzt, die nothwendig entstehen müssen, wenn man hier nur ein wenig zu räumen beginnt. In jenen öffentlichen Sälen sieht man allerdings eine bedeutende Anzahl höchst schätzbarer Stücke; aber auch in den übrigen Räumen dürften noch die werthvollsten Sachen verborgen sein. Bei einer nur flüchtigen Durchmusterung der Korridore (das übrige Lokal machte eine solche fast unmöglich) fand ich daselbst eine namhafte Reihe von Bildern, die für die Entwickelungsgeschichte der Kölner Schule das höchste Interesse darbieten, so wie auch von solchen, die zu ihren anmuthigsten Blüthen gezählt werden müssen. Ich nenne nur ein Beispiel: ein unzweifelhaftes Jugendwerk des Dombildmeisters, die heilige Ursula mit ihren Gefährtinnen vorstellend; leider hat gerade dies Bild vielfache Beschädigungen erlitten, aber auch so noch leuchtet die hohe ideale Schönheit desselben siegreich hervor. Auf dem Hofe des Museums liegt der grössere Theil der in vielfacher Hinsicht interessanten architektonischen Fragmente umher. Von Gras und Kräutern überwachsen, ruhen hier die sämmtlichen Stücke der viel besprochenen ehemaligen Paphenpforte (von Wallraf als Porta Paphia benannt); das Thor ist erst in neuerer Zeit, da es an seiner ursprünglichen Stelle den Verkehr allzu störend hemmte, abgebrochen worden; dasselbe

an einer passenderen Stelle, etwa auf dem genannten Hofe, auf's Neue aufzurichten, würde nur geringe Schwierigkeit verursachen. Jetzt ahnt man kaum, dass diese Steine das Gepräge des edelsten römischen Kunststyles (des ersten Jahrhunderts nach Christi Geburt), wie kein zweites Römerwerk in deutschen Landen (und wie auch nicht so überaus viele Monumente auf italienischem Boden), tragen, während man doch sonst auch dem unbedeutendsten Denkmal aus klassischer Zeit, das sich diesseits der Alpen findet, oft nicht genug der Ehren anzuthun weiss.

Es geschieht gegenwärtig so Manches zur Erhaltung und zur Erneuung der Kölnischen Denkmäler, und es sind namentlich, seit der Weiterbau des Domes in Aussicht gestellt ist, so begeisterte Worte für ein Unternehmen, welches Köln des höchsten Ruhmes theilhaft machen soll. gesprochen worden, dass es vielleicht nur der Anregung bedarf, um auch dem städtischen Museum einige nähere, fördernde Theilnahme zuzuwenden. Ohne Zweifel ist es nur die unzureichende Kenntniss von dem Werthe dieser höchst umfassenden Sammlung, wodurch die theilweise so traurige Vernachlässigung derselben seither verschuldet worden. Es scheint fast überflüssig, noch besonders zu erwähnen, welche wichtige Fördernisse das Museum, zweckmässig und würdig eingerichtet, dem Studium der heimischen Geschichte, der wissenschaftlichen und der Kunstbildung und ganz im Allgemeinen der edleren Gemüthsbildung zuführen müsste; wie dasselbe unter den Glanzpunkten von europäischer Berühmtheit, welche die Mauern Kölns einschliessen, als einer der hellsten erscheinen würde; und wie die Sammlung auch, falls man von jenen geistigen Fördernissen absehen will, durch den vermehrten oder verlängerten Besuch der Fremden in der Stadt, der alsbald erfolgen würde, äussere, wohl ebenfalls nicht zu verachtende Vortheile gewähren dürfte, während in ihr gegenwärtig ein grosses Kapital nicht bloss zinsenlos daliegt, sondern auch täglich mehr an seinem eigenen Werthe verliert. Wie grossartig, wie würdig und erfreulich erscheint solchen Einrichtungen gegenüber der vortreffliche Zustand der Sammlungen des Städel'schen Institutes zu Frankfurt a. M., dessen Entstehung doch ganz in ähnlicher Weise erfolgt ist, wie die des Kölnischen Museums!

Wenn das letztere vorzüglich geeignet ist, eine der Hauptrichtungen der älteren deutschen Malerei zu vertreten, so bietet das benachbarte Düsseldorf eine Gelegenheit. die italienische Malerei in ihren verschiedenen Entwickelungsstufen kennen zu lernen, wie solche gewiss nicht zum zweitenmal zu finden sein dürfte. Ich meine die grosse Sammlung der Aquarelle (mehr als 300 Blätter), die von Ramboux nach italienischen Werken gefertigt sind und die seit kurzer Frist eine Hauptzierde der Sammlungen der Düsseldorfer Akademie ausmachen. Allerdings sind dies nur Kopien, und zwar meistentheils, da sie vornehmlich nach grossräumigen Wandgemälden ausgeführt sind, Kopien von beträchtlich verkleinertem Maassstabe. Aber sie vergegenwärtigen uns die Originale in einer so höchst meisterhaften Weise, dass sie in der That nichts zu wünschen übrig lassen; der Künstler hat sich überall in den Geist und Charakter seines Originales so vollständig hineingearbeitet, er hat dasselbe durchweg so von innen heraus, so im Gefühle des Ganzen, so frei von aller sklavischen Aengstlichkeit, die sonst nur zu häufig den Kopien anzuhängen pflegt, reproduzirt, dass seine Arbeiten vielmehr den Eindruck eines selbständigen Schaffens als den der Nachahmung hervorbringen. Dies ist um so mehr zu bewun-

dern, als die Aufgaben im höchsten Grade mannigfaltig waren; sie begreifen sowohl die Werke aus den ältesten, der Antike noch nahe stehenden Zeiten der christlichen Kunst, als solche aus den Perioden des dumpfen Verfalles im weiteren Mittelalter, aus denen des Wiedererwachens im zwölften, dreizehnten und vierzehnten, so wie der steigenden Entwickelung im funfzehnten Jahrhundert, aus der grossartigen Blüthen-Epoche im Anfange des sechzehnten und endlich aus den Zeiten der Ausartung in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Der Charakter der alten Mosaiken, der einfache Vortrag der Giottisten sind eben so treu wiedergegeben, wie die sorgfältig zierliche Technik des Perugino. die grossartig freie Behandlung der Buonarotti'schen Fresken, der Schiller der Tapeten Raphaels und das leichtsinnige Verfahren der späteren Manieristen. In ihrer unmittelbaren Zusammenstellung, in der Bequemlichkeit, mit der man hier gründlich kritische Vergleichungen anstellen kann, bieten diese Aquarelle sogar Vortheile dar, welche natürlich die über ein ganzes Land und zum Theil an die entlegensten Punkte zerstreuten Originale auf keine Weise gewähren können.

Doch ist es auch bei dieser ganz unschätzbaren Sammlung zu bedauern, dass es ihr zur Zeit noch an einem geeigneten Lokale mangelt. Nur etwa für ein Drittheil der Aquarelle hat sich bis jetzt ein öffentlich zugänglicher Raum finden wollen. Hier sieht man dieselben auf eine allerdings sehr zweckmässige und wohlbedachte Weise unter Glas und Rahmen und in angemessener Ordnung aufgehängt; die übrigen werden noch in Mappen aufbewahrt. Auch zu diesen steht allerdings der Zugang zu gewissen Stunden frei; doch würde natürlich die Betrachtung ungleich belehrender, ungleich mehr fördernd und bildend sein, wenn man auch sie im vollkommenen Ueberblick vor sich haben und die überall nöthige Vergleichung unbehindert vornehmen könnte, ganz abgesehen davon, dass den Blättern erst unter Glas und Rahmen eine vollkommene Erhaltung gesichert ist. Das Vorhandensein der Sammlung macht die Beschaffung eines erweiterten Lokales zur dringenden Pflicht, und es dürfte selbst nöthig sein, dasselbe noch auf eine weitere Ausdehnung anzulegen, als die gegenwärtige Grösse der Sammlung verlangt. Denn so umfassend dieselbe auch ist, so muss man sie gleichwohl nur erst als eine Grundlage für weitere Erwerbungen betrachten; gerade in ihrem Reichthum liegt das Bedürfniss, sie zu einem vollständigen Abschlusse zu bringen. Einzelne Meister, einzelne Schulen und Epochen sind hier sehr genügend repräsentirt, einzelne Lokale (wie z. B. die an Wandmalereien so reiche Kirche des heiligen Franciscus zu Assisi) sind ziemlich vollständig ausgebeutet, während andere Elemente der italienischen Kunst allerdings minder günstig vertreten werden. Bei einer durchgreifend planmässigen Darstellung der italienischen Malerei in ihren sämmtlichen Richtungen würde natürlich der Werth der Sammlung noch im bedeutendsten Maasse erhöht werden, und man darf wohl sagen, dass Ramboux's Talent auch berufen sei, das Begonnene zu Ende zu führen.

Denken wir uns die beiden genannten Museen der preussischen Rheinprovinz auf eine vollkommene Weise eingerichtet, so muss natürlich der wegen ihrer Nähe so wohl ausführbare Vergleich zwischen beiden wiederum auf eine ganz eigene Weise belehrend wirken. Schon jetzt, wo doch nur einzelne Theile der Sammlungen dazu eine bequeme Gelegenheit bieten, ist dieser Vergleich im höchsten Grade interessant. Man kann nicht leicht

auf eine mehr überraschende und eindringliche Weise über den Unterschied zwischen deutschem und italienischem Wesen, schon von dem ersten Beginne künstlerischer Aeusserungen ab, unterrichtet werden, als wenn man sich, voll von dem Eindruck der Kölner Kunstschätze, dem raschen Fluge des Dampfschiffes hingiebt und dann nach wenig Stunden vor jene getreuen Nachbildungen der Denkmale des Südens tritt; ich möchte sagen, dass man diesen Eindruck gerade hier um so stärker empfindet, als die Blüthen-Periode der Kölnischen Malerschule in manchen Aeusserlichkeiten eine verwandte Richtung mit dem Streben der gleichzeitigen italienischen Kunst verräth. Dass endlich so bedeutsame Leistungen der Vorzeit, wenn sie vollständig und unbehindert dem Leben der Gegenwart gegenübertreten werden, auch auf das heutige künstlerische Streben einen namhaften und gewiss erhebenden Eindruck hervorbringen müssen, scheint in der Natur der Sache zu liegen.

RHEINREISE, 1841.

ZWEITER ABSCHNITT. NOTIZEN UND STUDIEN.

A. NOTIZEN UND STUDIEN AUF DER REISE NACH DEM RHEIN.

Kassel.

Martinskirche, 1443. — Das Aeussere fast roh. Im Innern zweimal 5 freistehende Pfeiler. Das Mittelschiff um Etwas und in nicht schönem Verhältniss über die Seitenschiffe erhöht. Die Pfeiler mit Säulenbündeln



Schiffpfeiler.

als Trägern der Gewölbgurte; die weichprofilirten Glieder der Schwibbögen an ihren Seiten niederlaufend. Die Basen der Pfeiler leidlich gut und kräftig gebildet. Die Kapitäle mit umherlaufendem Blätterkranz. Im Mittel-



Hauptgurte. Kreuzgurte.

schiff bunte Sterngewölbe. Der Chor allein hinaustretend, dreiseitig geschlossen. Das Fensterstabwerk einfach spätgothisch, flach profilirt. Der Total-Eindruck nicht erhaben, doch immer würdig. (Modern rosa und himmelblau angestrichen und vergoldet.)

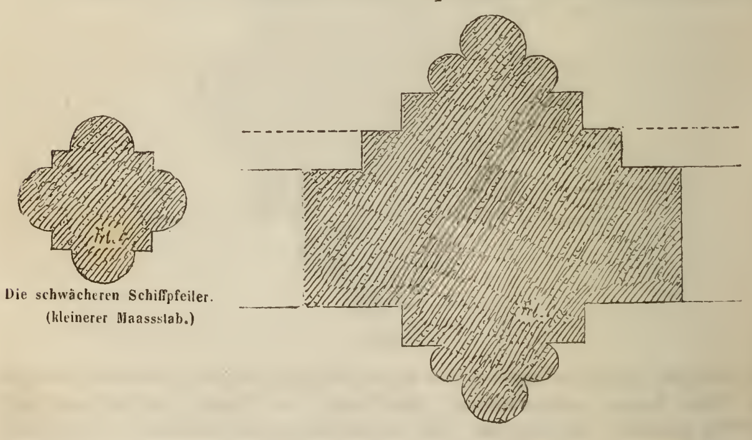
Frizlar.

Stiftskirche. — Auf einer, zum Theil noch ziemlich roh romanischen Grundlage zeigt sich hier bereits ein nicht undeutliches Streben nach dem Uebergangsstyle; einzelne Motive deuten schon ziemlich bestimmt, trotz jener rohen und schweren Elemente, auf die spätromanische Zeit. Doch gilt dies zumeist nur von dem Innern, wo vielleicht die durch die neuen Elemente erzeugte Verwirrung der Begriffe jene Rohheit veranlasst haben mochte, während sich im Aeussern das Alte unbehindert und dabei in ungleich mehr ausgebildeter Eleganz entfaltet. (Beträchtlich hievon verschieden ist die im elegantesten Uebergangsstyle ausgeführte Vorhalle auf der Westseite.)

Die Kirche hat ein hohes Mittelschiff, niedre Seitenschiffe, zwei viereckige Thürme vor den letzteren und zwischen diesen eine Halle, ein Querschiff und eine fünfseitig geschlossene Absis; unter Chor und Querschiff eine Krypta.

Im Innern des Schiffes wechseln stärkere und schwächere Pfeiler. Jene sind unter sich durch grössere und mit den schwächeren Pfeilern durch kleinere Bögen (im Einschluss der grösseren) verbunden. Die Bögen sind spitz; die grösseren stehen in sehr unschönem Verhältniss zu den (im Halbkreise geschlossenen) Oberfenstern, indem ihr Scheitel bis zur Höhe der Sohle der letztern emporreicht. Die beiden grossen Bögen zunächst am Querschiff steigen jedoch minder hoch empor; der auf der Nordseite ist sogar noch halbrund, was einen günstigeren Eindruck hervorbringt.

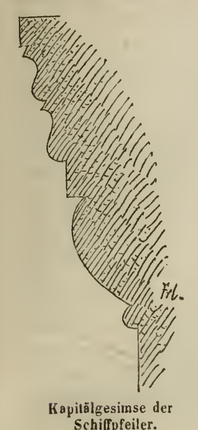
Die schwächeren Pfeiler sind einfach quadratisch, mit breit vortretenden



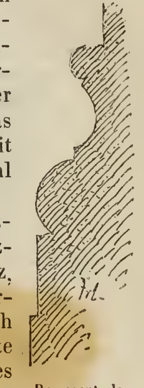
Die schwächeren Schiffpfeiler. (kleinerer Maassstab.)

Die stärkeren Schiffpfeiler.

Halbsäulen auf jeder Seite. (Die nach dem Mittelschiff zugewandte Säule — das Ergebniss eines mangelhaft ausgebildeten Systems — trägt jedoch nichts und erscheint somit müssig.) Die stärkeren Pfeiler haben an ihrer Vorder- und Hinterseite, als Gurtträger, einen vorspringenden Pilaster mit einem Bündel von drei Halbsäulen. Dieselbe Formation haben auch sonst die Gurtträger. Die Kapitälgesimse, in einer tautologischen und in der Hauptmasse doch rohen Profilirung, sind ziemlich durchgehend um die ganze Pfeilermasse herumgekröpft; dasselbe ist der Fall bei den Basamenten, die eine etwas steil attische Formation haben und mit Eckvorsprüngen über dem unteren Pfühl versehen sind.

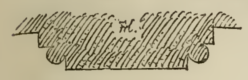


Kapitälgesimse der Schiffpfeiler.

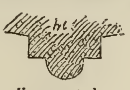


Basament der Schiffpfeiler.

Die Gewölbe sind spitzbogig, die Kreuzgurte im beträchtlich überhöhten Spitzbogen. Auch die Stirnbögen sind spitz, doch nicht überall entschieden. Die Quergurte haben das Profil eines einfach breiten Bandes; so auch die Kreuzgurte im Langschiff und in den Flügeln des Querschiffes, was sich sehr roh macht. Der Quergurt vor der Absis hat Rundstäbe, die in die Ecken des Bandes eingelassen sind. Die Gurte in den fünf Ecken des Gewölbes der Absis und die Kreuzgurte des nächsten Chor-



Quergurt vor der Absis.



Kreuzgurt des Chorfeldes.



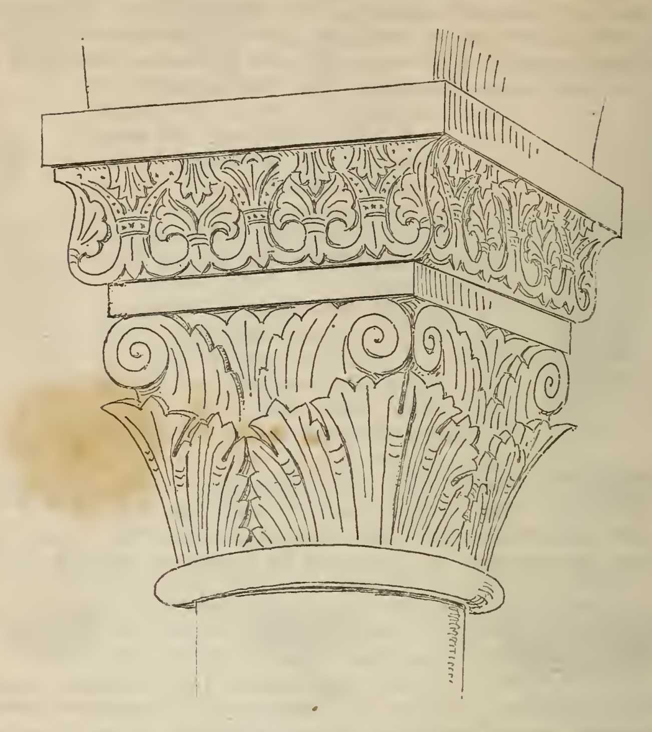
Kreuzgurt des Mittelfeldes im Querschiff.

feldes haben einen vortretenden starken Rundstab; die des Mittelfeldes im Querschiff ein roh eckiges Profil.

Das nördliche Seitenschiff ist alt (die Fenster zum Theil erneut). Das südliche Seitenschiff ist später, breiter, reich gothisch und durch Rundsäulen in zwei Schiffe gesondert. Daran lehnt ein schöner, einfach gothischer Kreuzgang. — Im Schiff der Kirche ein schönes gothisches Tabernakel, ohne sonderliche Sculptur.

In der Krypta sind die Theile unter den Flügeln des Querschiffes als besondre Räume abgetrennt. Der Hauptraum schliesst, gleich dem Oberbau des Chores, fünfseitig ab. Alles Detail ist dem des Oberbaues gleich. Der Hauptraum hat zweimal 6 Säulen; die beiden Säulen zunächst am Altar mit streng romanischen Blätterkapitälen, die andern mit einfachen Würfelkapitälen, welche kaum mit ein Paar Linien verziert sind. Die Eckvorsprünge an dem untern Pfühl der Basen sind zum Theil schon als volutenartig gerollte Blätter gebildet. Kreuzgewölbe ohne alle Gurtung. — Der Seitenraum der Krypta unter dem südlichen Flügel des Querschiffs ist nicht mehr vorhanden; (Umbau durch die jetzige Sakristei.) Der unter dem nördlichen Flügel ist erhalten. Der Boden ist hier höher als im Hauptraum der Krypta. Zwei sehr kurze Säulen; die eine mit einem Blätter-

kapitäl; die andre mit einem Würfelkapitäl, verziert mit Kreisen, welche mit den Wangenlinien des Würfels parallel laufen.



Säulenkapitäl in der Krypta, zunächst am Altar.

Das Aeussere. Die beiden Thürme ziemlich einfach, mit Gesimsen, Wandstreifen und rundbogigen Friesen; oben zwei Geschosse mit rundbogigen Säulenfenstern. — Die grossen, im Halbkreisbogen überwölbten Fenster (des Mittelschiffes) fein eingefasst, aber in zierlicher Profilirung. Rundbogenfries; darüber ein Band aus eckig vortretenden Steinen. Zwischen den Fenstern Lissenen, in unmittelbarer Verbindung mit dem Rundbogenfriese. Beides sehr elegant und reich profilirt, mit Karniesen, etwa im Style des Bamberger Domes. So auch das Querschiff, in dessen Giebel aber frühgothische Fenster eingesetzt sind. — Der Chorschluss, auch im Aeussern fünfseitig, mit reichster Ausbildung der Profilirung. Die Fenster breit, das Profil ihrer Einfassung zum Theil schon in das der Wandstreifen auf den Ecken hineingezogen. Um die Fenster der Krypta ist das Profil des Fussgesimses umhergezogen, was sich sehr gut macht. Oben an der Absis, unter dem Dach, rundbogige Arkaden. Die ganze Absis trägt im Aeussern entschieden spätromanischen Charakter, ist aber gewiss nicht später als der übrige Bau. — Der nördliche Kreuzflügel hat eine Vorlage mit kleiner halbrunder Absis, die mit vertikalen Stäben dekorirt ist; sie trägt

jedoch einen modernen Oberbau (das Archiv). An der Südseite ist das Ursprüngliche dieser Anordnung nicht mehr vorhanden.

Vor die Westseite ist später, — wie sich schon aus den Steinfugen deutlichst ergiebt, — eine niedrige Vorhalle im weiter entwickelten Uebergangsstyl angebaut worden. Sie hat im Innern freistehende Säulenpfeiler (von der Formation der schwächeren Pfeiler im Schiff der Kirche) und Wandpfeiler (Pilaster mit eingelegten Ecksäulchen). Im Gewölbe sind nur die Hauptgurte angewandt (keine Kreuzgurte); bei breiteren Entfernungen sind sie im Rundbogen, bei kleineren im Spitzbogen geführt. Im Ornament herrscht die allerzierlichste Entfaltung des Uebergangsstyles, wie zu Conradsburg, am Chor des Magdeburger Domes, am Querschiff des Freiburger Münsters. Gothische und romanische Blätterkapitäle, figürliche Sculpturen, u. s. w. Zierlichste Ausführung. — Im Aeusseren zeigt sich die Brillanz des Uebergangsstyles besonders auffällig; die romanischen Elemente erinnern besonders etwa an das Querschiff des Freiburger Münsters. Aber der Architekt ist durch die Elemente des schon vorhandenen gothischen Styles wiederum beträchtlich verwirrt worden. Am Hauptportal herrscht der brillante Rundbogen vor; an den Fenstern erscheint ein, nur wenig ornamentirter Rundbogen in brillantem, spitzbogig romanischem Einschluss. Darüber spitzbogige Gesimse, die schon einen vollkommen ausgeprägten frühgothischen Charakter tragen. —

Franciscanerkirche (Protestantische K.) — Ein wenig bedeutendes spätgothisches Gebäude. Der Chor einschiffig; als Gurtträger gute Halbsäulen auf Consolen. Das Schiff mit einem Seitenschiffe, von gleicher Höhe, durch zwei achteckige und einen runden schlanken Pfeiler von jenem abgetrennt. Hier sehr rohe Schwibbögen. Gewölbgurte im späten Charakter.

Marburg.

Elisabethkirche. — Im Allgemeinen merkwürdig, wie hier das Grundprincip des germanischen Styles mit völliger Entschiedenheit sich ausspricht, zugleich aber noch völlig primitiv, noch keineswegs mit sicherem Bewusstsein in die Erscheinung tritt, und wie selbst die veralteten romanischen Elemente noch eine deutlich erkennbare Nachwirkung ausüben.

Dies zunächst in der Gesammt-Anlage des Innern, namentlich der gleich hohen und doch sehr schmalen Seitenschiffe und der Doppelreihen der Fenster, was kein günstiges Gesammtverhältniss hervorbringt. [1])

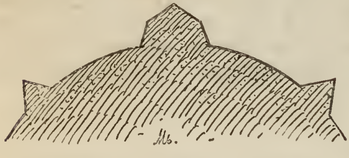
In der Pfeilerbildung (einschliesslich der Kapitäl- und Basenbildung) ist das Princip der isolirten Säule noch immer vorherrschend. Die

[1]) Die Doppelreihen der Fenster, übereinander, an deren Stelle in spätergothischen Gebäuden eine einfache Reihe sehr hoher Fenster tritt, erklärt sich, wie es scheint, sehr leicht. Einmal lag das Beispiel der unmittelbaren Vorgängerin der Elisabethkirche — das der Liebfrauenkirche zu Trier — vor, wenn dort auch anderweitige Gründe die Veranlassung gaben; dann gehörte ohne Zweifel erst eine gereiftere Erfahrung dazu, um den leichten Bau so hoher Fenster, wie sie die spätergothische Zeit an derartigen Gebäuden liebt, wagen zu können.

eigentlichen Schiffpfeiler sind in ihrer Säulen-Massigkeit noch beträchtlich schwer; in merkwürdigem Contrast dagegen steht jedoch die durch Halbsäulen und Einkehlungen gegliederte Bildung der vier Kreuzpfeiler und der Gurtträger an den Wänden der Seitenschiffe. — Noch auffallender sind die zwei höchst colossalen Rundpfeiler unter den Thürmen. (An ihrer Rückseite mit der Giebelmauer verbunden, schliessen sie eine hohe Halle, dem Mittelschiff entsprechend, zwischen sich ein).

Uebrigens erscheinen nur die 2mal 2 Pfeiler des Schiffes zunächst dem Querschiff in der strengen alterthümlichen Form; die 2mal 3 folgenden sind mit Abweichungen versehen, die auf spätere Bauzeit deuten. So sind bei den ersteren die Säulenfüsse noch rund um die Pfeiler herumgezogen, während sie bei den letzteren bereits eine polygonische Form haben. (Auch noch andre Elemente späterer Zeit.)

Aehnliches Verhältniss bei den Gurtungen. Die Schwibbögen und Quergurte im Allgemeinen noch mit Uebergangsmotiven (à la Française); im Querschiff namentlich hat die mittlere Platte dieses Gurtprofiles noch eine grössere Breite, während sie später schmaler wird. Dann sind bei den späteren unter jenen reichen Gurtungen die vorkommenden Rundstäbe zum Theil durch birnenförmige Stäbe ersetzt, — Die Kreuzgurte von vornherein birnenförmig. Ueber den älteren Schiffpfeilern setzen sie roh, unmittelbar vorspringend, über der Rundplatte des Kapitäles auf (nicht in der zierlicheren Abschrägung, wie diese bei Moller angegeben.) Bei den späteren Schiffpfeilern aber hat die Rundplatte, um den Kreuzgurt zu tragen, einen besondern kleinen Vorsprung von dreieckiger Gestalt, sowie einen fünfeckigen für die Quergurte.

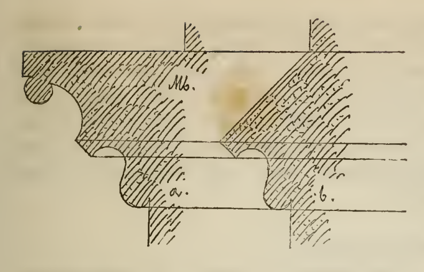


Rundplatte des Kapitäls bei den späteren Schiffpfei'ern.

Alle Bögen der (sehr schmalen) Seitenschiffe sind mit erhöhten Schenkeln construirt; dabei in einzelnen Fällen wieder manche eigenthümliche Uebergangsmotive, um zu einem passenden Arrangement zu kommen.

Die Stirnbögen an den Wänden der Seitenschiffe sind stets durch Rundbögen, die von besonderen Säulchen getragen werden, gebildet, was auch noch übergangsartig erscheint. — Die Fenster-Architektur ist sehr primitiv und ebenfalls noch romanisirend. Noch ohne alles elastische Princip. Pfeiler an den Seiten und in der Mitte; vor ihnen, nach aussen und innen, frei vortretende Säulchen. Auf der Fensterschräge stehend, wird die Basis der Säulchen von einer Console getragen (somit noch kein unmittelbares Hervortreten aus der Schräge). In den Bögen der Fenster erscheint die Säule nur eben als Rundstab weiter emporgeführt.

Die Strebepfeiler stark und in vielfachen Absätzen; noch nicht in recht selbständiger Ausbildung. Oberwärts sind sie nicht auf Thürmchen berechnet, schliessen vielmehr mit einer, von einer besonderen Console getragenen Platte ab, aus der die Regenrinne hinausführt. Dann sind sie gegenseitig mehrfach verbunden. Zunächst durch breite, vorspringende Bögen über den Oberfenstern (an der Stelle des späteren Giebels), über denen das starke Hauptgesims hinläuft. Sodann durch die Gallerie zwischen den Fenstern, deren unteres Profil aus grossen Hohlkehlen und Rundgesimsen besteht. (Die untere Fenstermauer ist nicht stärker als die obere). Ferner durch die Gallerie unter den Unterfenstern. Das Gesims dieser



Gesims der Gallerie unter den Unterfenstern.

Gallerie läuft rings um die Kirche umher.

a. ist das eigentliche Gesims der Gallerie, die durch die Streben hindurchläuft.

b. ist das Gesims, wie es sich an den Strebepfeilern, an den Thürmen etc. verwandelt. (Das untere Karnies auch noch einigermaassen im Uebergangs-Charakter.)

An dem Hauptportal zwischen den Thürmen ist das Gesims b. als äussere Umfassung des Spitzbogens umhergeführt. Der Spitzbogen selbst noch fast in englisch-romanischem Charakter. Die Durchbildung noch nicht sonderlich organisch: schräge Seitenmauern, an die sich die Rundsäulen nur anlehnen, doch das Bogenprofil reich entwickelt und principmässig. Die Blättersculptur am Portale sehr kunstreich, die Blätter in den beiden Bogenkehlen ganz frei unterarbeitet.

Die Strebepfeiler der Thürme mächtig übereinandergepackt und in besonders vielen Absätzen; der Ausdruck sehr ernster Kraft und Solidität, aber noch nicht ein freies Bewusstsein über die zweckgemässe Verwendung der Mittel. In schräger, perspektivischer Ansicht herrschen diese kolossalen Lasten durchaus vor; in der vollkommenen Vorderansicht entwickelt sich dagegen das eigentlich ästhetische Princip, und zwar schon die vollständige Grundlage des deutsch-germanischen Princips beim Thurmbau. — An dem Oberbau der Thürme scheint von dem ursprünglichen Plane abgewichen. Darauf deutet zunächst der plötzliche und starke Absatz der Streben, welcher in der Mitte der Langfenster eintritt. Ob der nördliche Thurm bis zur Balustrade älter als der südliche bis dahin, möchte schwer zu entscheiden sein; der hier vorhandene abgeschnittene Fenstergiebel bleibt räthselhaft. Der Aufsatz des nördlichen Thurmes, im verjüngten Viereck anfangend und mit einfachen Strebethürmchen eingefasst, scheint später als der Aufsatz des südlichen Thurmes, wo der viereckige Untersatz fehlt, auch sonst das ganze Gepräge noch etwas strenger ist; doch sind hier die schweren und zugleich reicher dekorirten Strebethürmchen wieder entschieden ein spätererer Zusatz. Eigenthümlich ist beiden Thürmen die Verjüngung der Spitze hinter dem Kranz, und vielleicht das ganze Stück vom Kranz abwärts bis zur Balustrade ein Vorspiel des achteckigen Zwischengeschosses bei den späteren deutschen Thürmen. (Es zeigen sich hienach bei der Thurmanlage mehrfach wechselnde Versuche, um zu einem genügend wirksamen und bedeutsamen Schlusse zu gelangen.) Der bunte Giebel des Mittelschiffes ist entschieden später. Er ist in einem abweichenden System und aus einer völlig verschiedenen Steinart gearbeitet.

Höchst merkwürdig sind endlich die beiden kleinen rundbogigen Seitenportale, die unter den Fenstern in die Kirche führen. Es ist noch der rein romanische Styl, obschon in seiner letzten Gestalt. Besonders reich ist das auf der Südseite, den Portalen der Liebfrauenkirche in Trier verwandt. Das Laubwerk hat übrigens nichts romanisch Conventionelles mehr, doch sieht man an einem Kapitäle noch Drachenfiguren

ganz nach romanischer Art. Die Anwendung rundbogiger Portale wurde an diesen Stellen vielleicht zunächst nur durch äussere Gründe veranlasst, da die Höhe unter den Fenstern beschränkt war. Jedenfalls aber sieht man recht deutlich, wie man hier im J. 1235 (oder vielleicht noch später), bei entschiedener Aufnahme des germanischen Princips, noch völlig den romanischen Formen zu folgen wusste, und wie zu derselben Zeit da, wo das germanische System noch nicht hingedrungen war, das romanische noch ausschliesslich befolgt werden mochte.

Bildwerke an und in der Elisabethkirche:

Die Sculpturen des Portales — Madonna und Engel — germanisch roh.

Die Grabmonumente, besonders die älteren, sind, was die Ausbildung der Sculptur betrifft, noch keineswegs sehr bedeutend. In den Gesichtern noch viel Starres und Typisches. Besonders gilt dies von dem Sarkophag des Landgrafen Conrad von Thüringen und Hessen, Hochmeisters des deutschen Ordens, gest. zu Rom 1243.

Der vergoldete Sarkophag der h. Elisabeth ist in seinen Figuren und Reliefs ebenfalls nicht sonderlich künstlerisch. Einzelnes in den Gewändern ist gut gelegt und gut durchgebildet. Die Köpfe ganz starr und ohne Lebensgefühl.

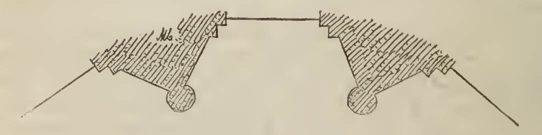
Fünf Schnitzaltäre von nicht grosser Dimension und ohne höhere Bedeutung. Der Styl ist wohl im Wesentlichen als ein süddeutscher zu bezeichnen, die Behandlung malerisch spielend, die Ausführung meist handwerksmässig starr. — Nur der eine Schrein mit der Darstellung der heiligen Sippschaft zeichnet sich durch gewisse grossartige Motive der Gewandung aus.

Holzstatue der h. Elisabeth, aus der Zeit um 1520. Uebertüncht. In der Anlage sehr zart empfunden, in der Ausführung jedoch, besonders in den Brüchen der Gewandung, nur ziemlich leicht und handwerklich flüchtig.

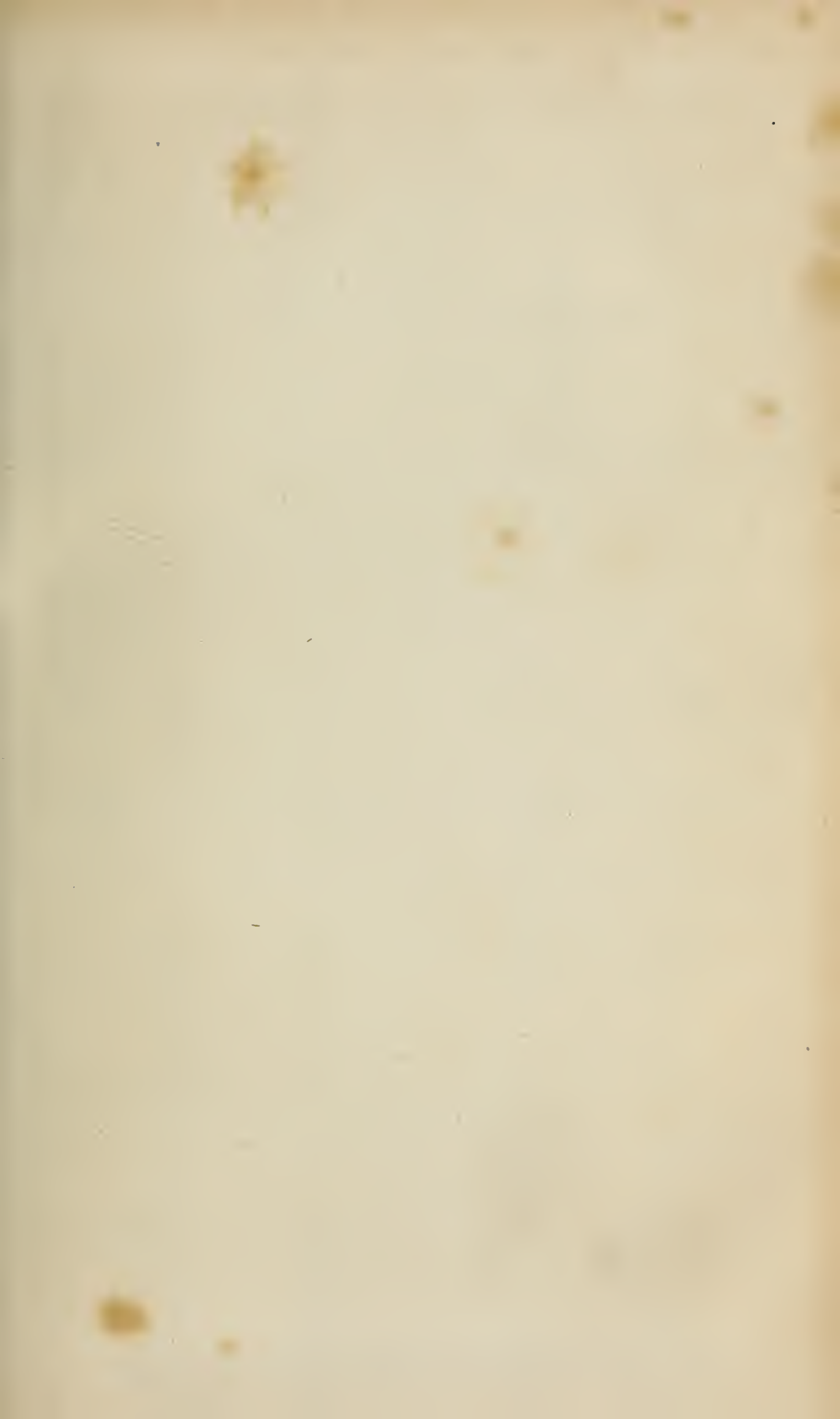
Glasmalereien im Hauptchor, alt, teppichartig, das Figürliche zum Theil roh; sehr verflickt.

Grosser Teppich mit der Geschichte des verlornen Sohnes, aus der Zeit um 1400. Rohe Arbeit. —

Die lutherische Pfarrkirche (Marienkirche). — Im Princip durchaus nach der Elisabethkirche, aber beträchtlich später, wohl um 1400. Die Pfeiler niedriger und in viel breiteren Zwischenräumen, was sich übrigens für das System gleich hoher Schiffe besser macht. Die Basen der Halbsäulen polygonisch; die Gurtungen der Gewölbe, im Detail, viel mehr nach dem flachen Kehlenprincip. Ein Thurm vor der Westseite, in der Mitte; sein Aeusseres mit mächtigen Streben, diese aber zum Theil mit Blendwerk dekorirt. — Später (etwa um 1470) sind die Seitenschiffe zu den Seiten des Thurmes vorgeführt; dabei im Inneren Mancherlei seltsam



Anordnung der in das Innere des Chores vortretenden Streben.



F K 30 Jun 41.

Grundriß-Skizze der Stiftskirche zu Wetzlar

verbaut. — Aus derselben Zeit scheint der Chor (ohne Querschiff), dessen Streben auf eigenthümliche Weise nach innen gelegt sind.

Die Kirche enthält verschiedene Denkmäler aus der Zeit um und nach 1600.

Wetzlar.

Stiftskirche. (S. die beiliegende Grundrissskizze).[1])

Von einem alten Bau, welcher etwa der Mitte oder der zweiten Hälfte des 11ten Jahrhunderts angehört, steht noch der Rest der Thurm-Anlage, im Einschluss der Mauern der erweiterten, aber nicht vollendeten späteren Thurm-Anlage. Der alte Thurmbau, mit halbrund vortretenden Treppenthürmchen auf den Seiten, ist meist sehr roh aus Basalt gebaut, mit untermischten Sandsteinquadern, aus welchen letzteren namentlich alle wichtigeren Gesimse und das interessante Portal gefertigt sind.

Im Anfange des 13ten Jahrhunderts ist sodann ein Neubau begonnen, und derselbe die ganze Periode des gothischen Baustyles hindurch schrittweise zur Ausführung gebracht, so dass die Stiftskirche ein sehr eigenthümliches Compendium der gothischen Architektur bildet. Nach ihren verschiedenen Zeiten sondern sich die Bautheile folgender Gestalt:

1. Die westliche Hälfte des Chores, c. 1220.

Unbedenklich riss man zuerst nur den alten Chor nieder und fügte den Neubau dem stehen gebliebenen Querschiff an; man begann mit dem Stücke, welches sich dem letzteren zunächst anschloss. Dies ist in noch unentwickeltem frühgermanischem Style, mit sehr bedeutenden Nachwirkungen des romanischen ausgeführt.

Das Innere mit hohen, nur zur oberen Hälfte offnen germanischen Fenstern und einer eigenthümlich angelegten Gallerie unter denselben, in der Dicke der Mauer. (Ueber das Detail der Anlage s. d. Zeichnungen.)

Das Aeussere mit heraustretenden Streben. Auch hier ein Umgang vor den Fenstern (aber in der Höhe der Fensteröffnung). Die spitzbogige Umfassung der Fenster wird frei von leichten viereckigen Pfeilern getragen. Das Aeussere roher als das Innere.

Zu den Seiten des westlichen Chortheils niedre Anbauten (seitenschiffartig), die, wie sich aus einigen Spuren ergiebt, nicht gleichzeitig, aber doch unmittelbar nach demselben gebaut sind. Sie scheinen ursprünglich nicht gewölbt gewesen zu sein. (Gegenwärtig haben sie späte Kreuzgewölbe). Aus dem südlichen Anbau führt ein mit Säulen geschmücktes spitzbogiges Portal, im Uebergangsstyl, in die Kirche. Vielleicht bildeten die Anbauten ursprünglich offne Vorhallen.

[1]) Die Skizze des Grundrisses, nur nach dem Augenmaasse aufgenommen, macht keinen Anspruch auf die Genauigkeit einer architektonischen Aufnahme. Sie soll nur (wie überhaupt meine Skizzen) zur Erläuterung des Textes dienen.

2. Die östliche Hälfte des Chores, etwa seit 1230.

Reiner germanisch, doch immer noch mit charakteristischen Uebergangsmotiven. In den germanischen Theilen der Elisabethkirche zu Marburg vergleichbar.

Im Inneren besonders auffallend und auf eine Veränderung des Systemes in diesem Theile selbst deutend: der unorganische Ansatz der Gurte des Stirnbogens über den romanisirenden Pilastern.

Im Aeusseren zu bemerken: das Consolengesims über den Fenstern und die noch romanische Arkade in den Giebeln.

Die Seitenräume neben dem östlichen Chortheil, die Sakristei auf der südlichen und das Archiv auf der nördlichen Seite sind späte Zufügung.

3. Der südliche Flügel des Querschiffes.

Hiemit beginnt für die General-Anlage das eigentlich neue System. — Noch streng germanisch, die Strebepfeiler nach innen stehend. Lisseuen im Aeusseren, mit eckig romanisirendem Gesims. Der Giebel durch viereckige Thürme flankirt (wie zu Limburg). Im Giebel eine Art Loge, spitzbogige Nischen auf viereckigen Pfeilerchen, wie an dem äusseren Umgange des westlichen Chortheiles. Im Grunde der Nischen, von gebrochenen Bögen eingerahmt, Spuren von Malerei. (Erneuung der Malerei aus der späteren Zeit des 15ten Jahrhunderts.) — Zu bemerken die bedeutende Confusion bei der Anfügung dieses südlichen Flügels des Querschiffes an die älteren Theile. Dort in der Ecke ist noch ein kleines, völlig spätromanisches Thürmchen erhalten (wohl dem Beginn des Neubaues angehörig; auf der Nordseite wenigstens die Spur eines solchen Thürmchens). Der südliche Anbau des Chores öffnet sich (wie auch der nördliche) durch einen Spitzbogen gegen das Querschiff; jenen kreuzt sodann ein grosser Rundbogen, der dem Neubau des Querschiffes angehört, der hier die neue Wand trägt und den erwähnten Thurm stützt.

4. Das südliche Seitenschiff, nebst den Schiffpfeilern auf dieser Seite.

Im Styl der Elisabethkirche von Marburg, mit romanischen Reminiscenzen, das Seitenschiff so hoch wie das Mittelschiff.

Inneres. Die Verhältnisse glücklicher als im Mittelschiff. Rundpfeiler mit 4 Halbsäulen; so auch die Pfeiler im Kreuz des Querschiffes. Das Basament streng, um Pfeiler und Säulen rund umhergezogen. Das Deckgesims der Kapitäle stark, das Blattwerk früh germanisch; die Kreuzgurte von besondern Consolchen, welche bereits unter dem Kapitäl vortreten, getragen. Solche Consolchen auch zu den Seiten der Gurtträger an den Wänden. Die Quergurte noch sehr romanisirend. Die Fenster marburgisch gegliedert. Das Seitenschiff nach der Thurmseite durch eine rohe Füllmauer abgeschlossen.

Im Aeusseren Lissenen zwischen den Fenstern, vor denen aber Strebepfeiler vortreten. Ueber den Pfeilern roh viereckige Pyramidenthürmchen. Giebel wie am Chorschluss, doch die Arkaden in denselben vollkommen spitzbogig. — In das südliche Seitenschiff führt ein noch

romanisches Portal, nicht gar schön, mit Statuen frühgermanischen, doch auch nur rohen Styles.

5. Der nördliche Flügel des Querschiffes und das erste Fenster des nördlichen Seitenschiffes, c. 1300.

Durchaus im reinen und höchst vollendeten germanischen Styl. Die gesammte Fensterarchitektur vorzüglich schön, aussen mit Giebeln, die mit Rosettenwerk von edelster Bildung ausgefüllt sind. (Leider der Giebelbau durch das Dach abgeschnitten.) — Der nördliche Pfeiler im Kreuz des Querschiffes stärker als der südliche, mit acht Säulchen, die sich zierlich aus der Cylinderfläche hervorlösen, dabei auch noch mit Consolchen; das Basament polygonisch. Die Gurtgliederung einfach schön.

(An der östlichen Seite des nördlichen Kreuzflügels beabsichtigte man, den Chor später in gleicher Weise [mit hohem Umgange] zu erneuen. Eine rohe Füllmauer schliesst den grossen Bogen, der in den Umgang führen sollte. Wie man sich dabei auf der Südseite benommen haben würde, bleibt dunkel.)

Bis hieher sind die Steine im Aeusseren des Gebäudes sehr verwittert. Die folgenden Theile aus festeren Steinen.

6. Das nördliche Seitenschiff und die Schiffpfeiler auf dieser Seite, c. 1350.

Die Schiffpfeiler ohne Consolchen, der dem Kreuzpfeiler zunächst stehende noch mit eckigem, die andern mit rundem Deckgesims, in flacher und leichter Bildung. Das Blattwerk in völlig gothischem Styl. Das Basament polygonisch. Die Gurtungen des nördlichen Seitenschiffs, sowie die des Mittelschiffs, auch das Profil der Fenstereinfassung mit vorherrschenden Kehlen. Das Aeussere schlicht.

7. Die untere Hälfte des Thurmbaues, c. 1350, oder schon 1326 (nach Chelius).

In einem eleganten, doch immer noch etwas strengen Gothisch.

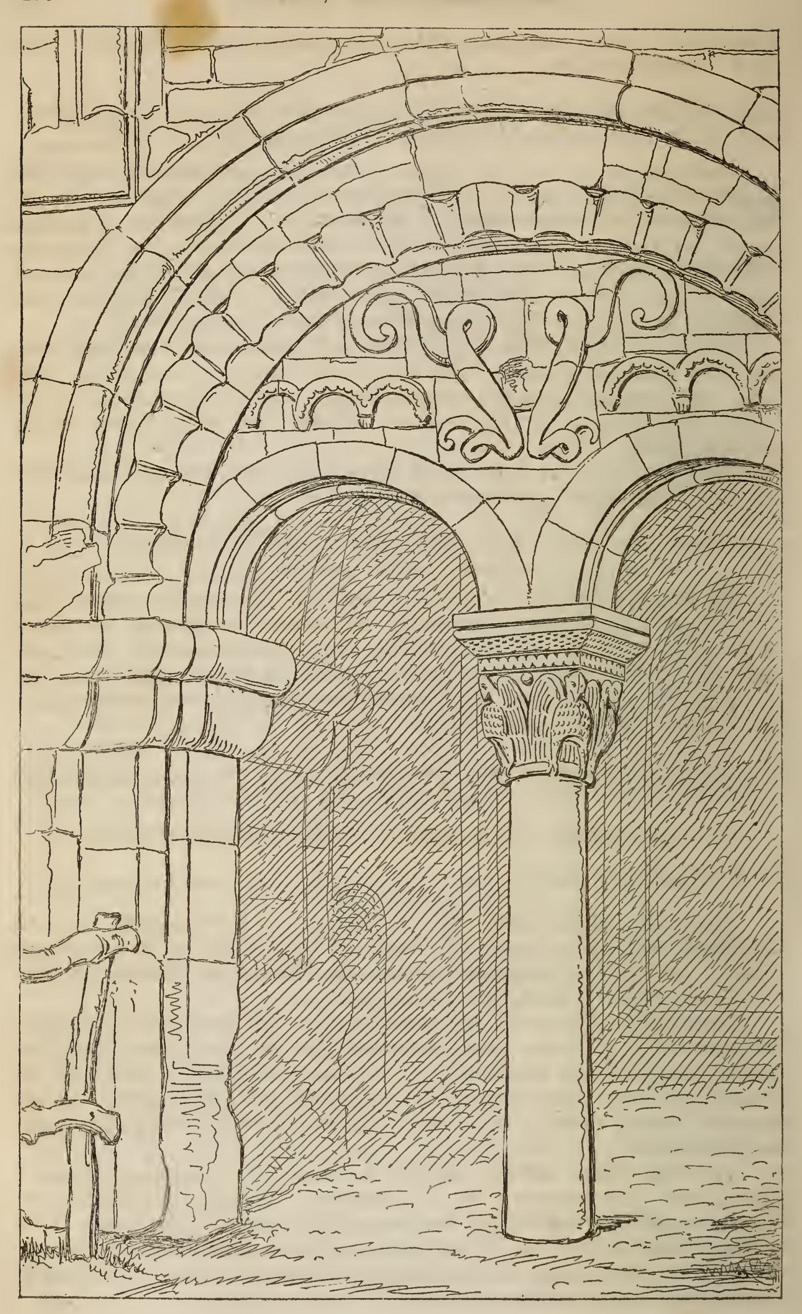
8. Die obere Hälfte des Thurmbaues, 15tes Jahrhundert.

Eine andre Formenweise, ziemlich einfach und streng massig, doch im Einzelnen ein buntes, gemustert dekoratives Stabwerk, z. B. an einigen Flächen der Streben und namentlich in der Füllung des Bogens der Fensternische über dem südlichen Thurmportal.

Der südliche Thurm ist bis zum Abschluss (bis zur Galerie) des viereckigen Baues vollendet. Der nördliche aber ist nur wenig über jener ersten Anlage (No. 6) fortgesetzt; er ist ganz offen und es sind nur die äusseren Umfassungsmauern desselben vorhanden. Doch ist nicht bloss der südliche Thurm, sondern auch das Portal der Westseite bereits mit Sculpturen versehen. —

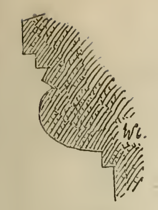
Vor dem Chore befindet sich ein Lettner, von leichten angenehm dekorativen Verhältnissen, den bestgothischen Theilen der Kirche verwandt, somit bei Vollendung des Querschiffs, c. 1300, gearbeitet. (Auf beiden Seiten ist er durch je zwei schlechte Holz-Arkaden erweitert.) —

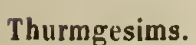
Zur Verdeutlichung des Vorstehenden mögen die beiliegende Grundrissskizze und die folgenden Detailskizzen dienen.



Portal im alten Thurmbau.

Details des alten Thurmbaues:

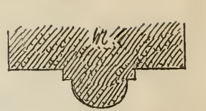




Thurmgesims.



Profil des Hauptbogens des Portales.



Profil der kleinen Bögen des Portales, über der Säule.

Portal des südlichen Seitenschiffes.

Details des Portales am südlichen Seitenschiff:



Profil des Giebels.



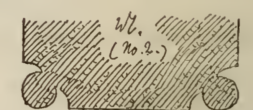
Profil des Bogens.

Skizze des Längendurchschnittes im Chor.

Details im Chor, mit Bezug auf die Skizze des Längendurchschnittes:



Profil der Deckgesimse, 1.



Profil des Quergurtes, 2.

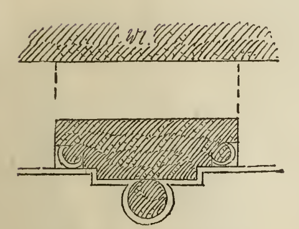
Details im Chor, mit Bezug auf die Skizze des Längendurchschnittes:



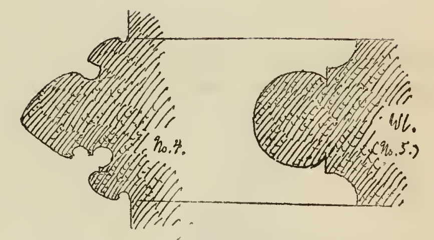
Profil der Gurte der Kreuzgewölbe, 8.



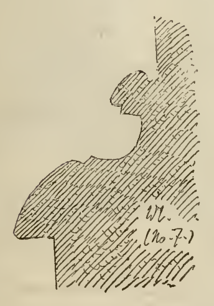
Profil der Ringe, 3



Grundriss der Gallerie, *X—X*.



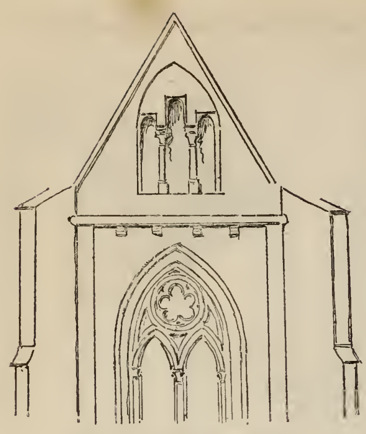
Profil des Ringes und Gesimses, 4 u. 5.



Profil der Basis der Wandsäulen, 7.



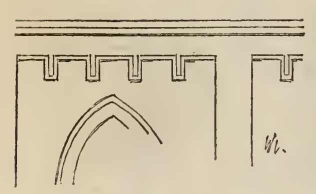
Kapitälgesims am Portal, Rückseite von *r*. im Durchschnitt.



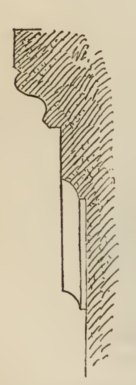
Fenster und Giebel am Chorschluss



Profil der Fenstereinfassung am Chorschluss und am südl. Flügel des Querschiffes.



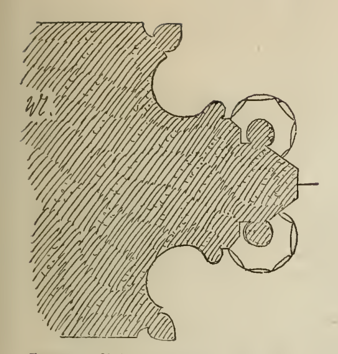
Dachgesims am südlichen Flügel des Querschiffes, östliche Seite.



Profil des Dachgesimses am südl. Flügel des Querschiffes, östl. Seite.



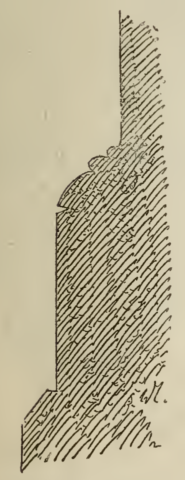
Südlicher Flügel des Querschiffes (Von Süd-West gesehen.)



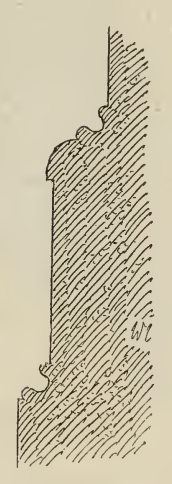
Fensterprofil im nördlichen Flügel des Querschiffes.



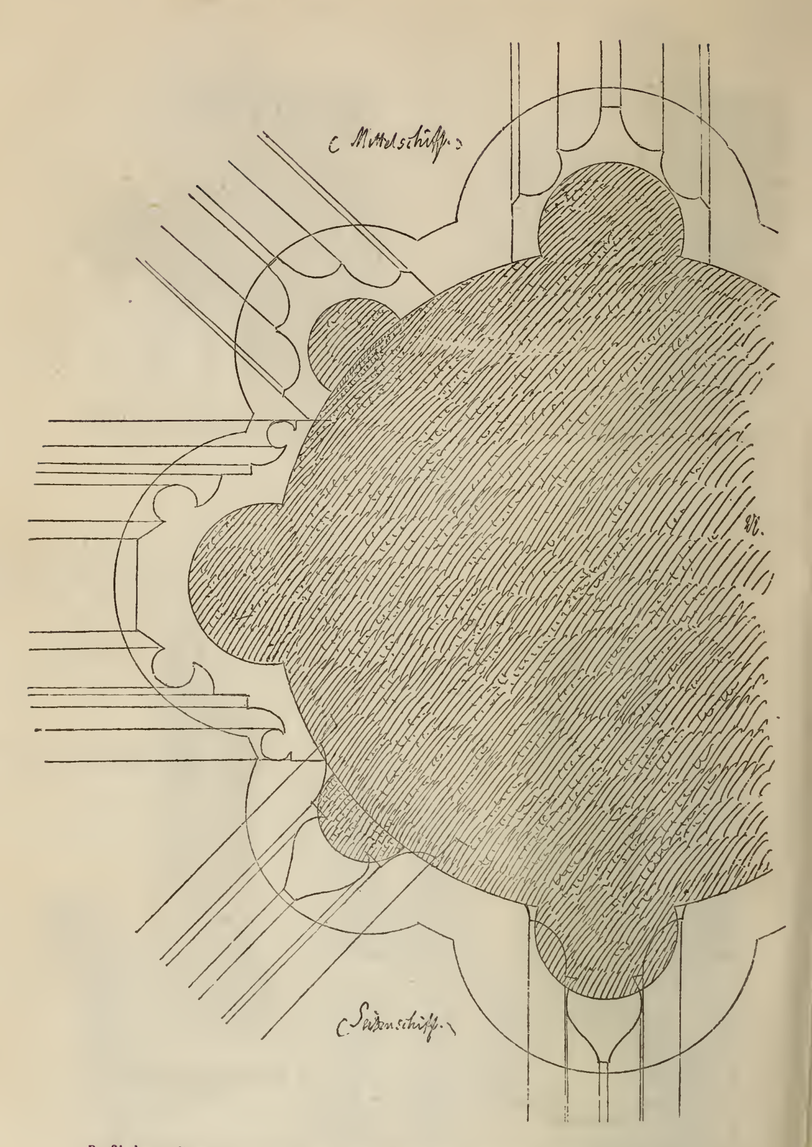
Fensterprofil im nördlichen Seitenschiff.



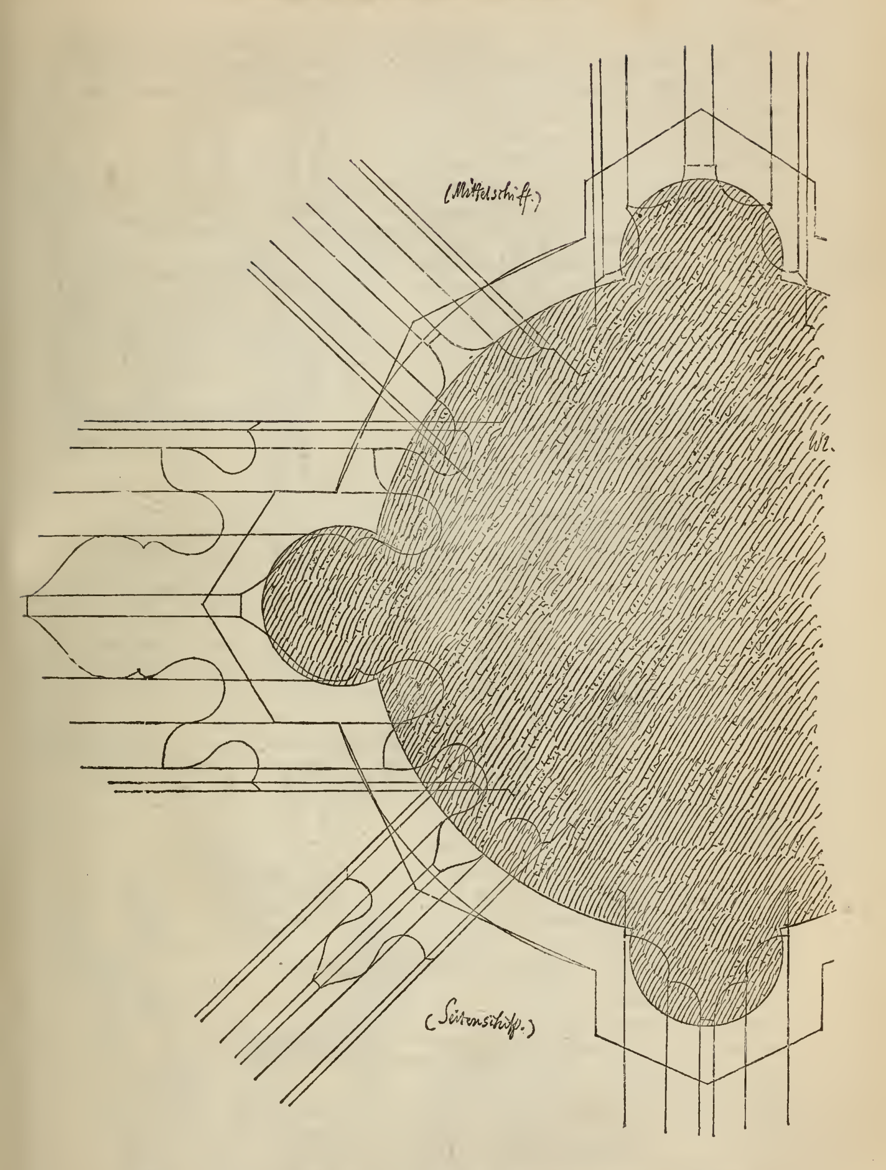
Basament der südlichen Schiffpfeiler.



Basament der nördlichen Schiffpfeiler.

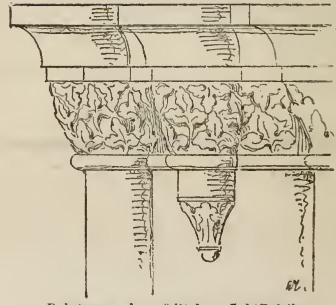


Profil der südlichen Schiffpfeiler und der über ihnen befindlichen Gewölbgliederungen.



Profil der nördlichen Schiffpfeiler und der über ihnen befindlichen Gawölbgliederungen.

Grundriss des nördlichen Kreuzpfeilers.



Bekrönung der südlichen Schiffpfeiler.

Bildwerke in und an der Stiftskirche:

Alter grosser Taufstein, im nördl. Seitenschiff. Einfach mit einer Art romanischer (hufeisenförmiger) Arkaden in sehr flachem Relief verziert.

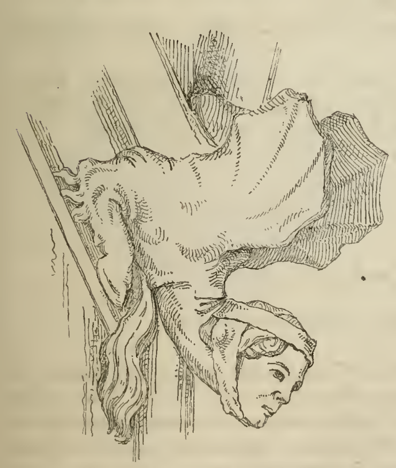


Die Paradiesesflüsse. Kapitälsculptur im westlichen Theile des Chores.

Architektonische Sculpturen im Chore; Consolen und Kapitäle an den Wandpfeilern des westlichen Chortheiles, in einem romanisch düstern Style. Consolen: 1) ein kauernder Mann mit zwei Drachen; 2) zwei sich durchschlingende Drachen. — Kapitäle: 1) vier Weiber mit Thieren, von denen eine einen Drachen säugt (die vier Elemente?); 2) die vier Paradiesesflüsse.

Sculpturen an dem rundbogigen Portal der Südseite, c. 1250 (?) Statuen. In der Nische des Giebels Christus, thronend, als Weltenrichter; über ihm 2 Engel, die ein Spruchband halten. Zu den Seiten des Giebels Kain und Abel mit ihren Opfergaben. Im Felde des Rundbogens Maria mit dem Kinde. Zu den Seiten der Thür vier Heilige. — Der Beginn des germanischen Styles, noch alterthümlicher, noch mehr im Kampf mit den Byzantinismen (oder vielmehr von diesen noch mehr Reminiscenzen) als an den Statuen des Naumburger Domes (mehr etwa den Statuen der Liebfrauenkirche zu Trier parallel). Versuche, aus dem conventionellen Princip des byzantinischen Faltenwurfes sich zu erheben, die hier aber noch viel Schweres und Ungefüges zur Folge haben. Das eigentlich künstlerische Interesse nur gering.

Sculpturen am Lettner, c. 1300:



Weibliche Sphinx, am Lettner.

1) Puppen in einem höchst barbarisch germanischen Style, Figuren der Anbetung der Könige, Heilige, Engel u. s. w.

2) Die Träger der Giebelschenkel, meist phantastische, sphinxartige Figuren, grösseren Theils zerstört; zwei erhalten, eine männliche und eine weibliche. Diese in wunderwürdiger Vollendung, in schönster Naturlebendigkeit und ganz frei von conventioneller Stylistik. Der weibliche Kopf namentlich höchst anmuthig und nobel. (Ursprünglich bemalt; jetzt dick übertüncht.)

Sculpturen des 14ten Jahrhunderts:

An dem südlichen Portal des Thurmes. — Im Spitzbogen Christus als Weltenrichter, zu seinen Seiten,

knieend, Maria, Johannes und zwei kleine Engel. Ausgebildet germanischer Styl, doch rohe Behandlung. — An den Thürgewänden Statuen der vier Evangelisten oder Apostel und des h. Jacobus. Ausgebildet germanisch mit trefflichen Motiven im Einzelnen, doch auch noch mannigfach steif und befangen. Am Besten eine Madonna am Thürpfeiler. — In der spitzbogigen Nische über der Thür: Christus als Eccehomo, Maria, Johannes und ein Engel (der zweite fehlt). Etwas später germanisch, doch auch ohne höhere Bedeutung. — In den Bögen der Thür und der Nische, sowie in den Nischen der Strebepfeiler fehlen die Statuen.

An dem Hauptportal auf der Westseite. — Im Spitzbogenfelde: oberwärts die Krönung Mariä, darunter die Anbetung der Könige (ein Engel hält schwebend den Stern). Tüchtig handwerklich, ausgebildet germanischer Styl. — In den Bögen: die Püppchen der klugen und thörichten Jungfrauen, sowie die Figuren von Patriarchen oder Propheten. Diese scheinen nicht sonderlich bedeutend. — Am Thürpfeiler, unter schönem gothischem Baldachin, eine Statue der Madonna. Höchst ausgezeichnet germanisch; edle Fülle der Gestalt (während die andern Figuren durchweg zu schmal); Gewandung in grossen Linien und Massen; das Gesicht voll, von grossem Liebreiz. — In den anderweitigen Nischen fehlen auch hier die Sculpturen.

Bunte Holzsculptur in der Kirche. — Im südl. Flügel des Querschiffes, in eine Art riesigen Kleiderschrankes verschlossen, eine colossale Madonna mit dem Christusleichnam. Die Madonna von einer allgemein würdigen Anlage germanischen Styles, der Leichnam über die Maassen scheusslich. — In dem nördl. Anbau des Chores, der sog. Kapelle des heil. Grabes: ein grosses zerbrochenes Crucifix, germanisch streng stylisirt, der abgebrochene Kopf schön. Maria und Johannes, dazu gehörig; der letztere nicht unbedeutend.

Im südl. Flügel des Querschiffes, unter einem Tabernakel, die Statuen eines kreuztragenden Christus und des Simon von Cyrene. Ohne künstlerischen Werth, manierirt germanischer Styl.

Im Chor eine Statue der Madonna mit dem Kinde, nicht sonderlich bedeutend. C. 1500.

Im Chor ausserdem neuere Gemälde ohne sonderlichen Werth. Darunter jedoch ein gutes Bild, Christus am Kreuz, im Style des Van Dyck. — Unbedeutende Bilder auch in der Kapelle des sog. heil. Grabes.

Kalsmunt,

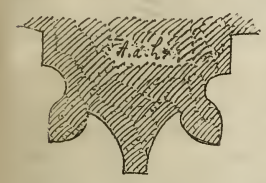
Burg auf einem Bergkegel, westlich über Wetzlar.

Verschiedene grosse Stücke der Umfassungsmauern, roh aus Basalt. — In der Mitte der viereckige sogenannte Römerthurm, stark und solid. Die starken Mauern nach aussen und nach innen mit Quadern, dazwischen eine Füllung von Basaltsteinen und Mörtelguss. Mehrere Fensteröffnungen, die sich nach aussen hin meist nur schiessschartenartig gestalten. Die Quadern im Innern glatt, die Balkenlöcher für die verschiedenen Geschosse

erhalten. Im obersten Geschoss der Rest eines Kamins mit 2, jetzt unförmlichen Halbsäulen auf den Seiten. Die Quadern nach aussen rustik (wie u. A. der Thurm an dem Pallaste von Gelnhausen und wie auch noch an der Coblenzer Moselbrücke aus dem 14ten Jahrhundert). — An der Südwestseite ist die Quaderbekleidung fast abgefallen. Das Fundament scheint Basalt. Das Basament, zum Theil zwar sehr beschädigt, erinnert in Etwas an römische Art und Weise. An einem grösseren Fenster, auf der Nordwestseite, scheinen aussen die Reste einer Gliederung romanischen Styles erhalten. — Der Kalk nicht verschieden von dem der übrigen Burgtrümmer.

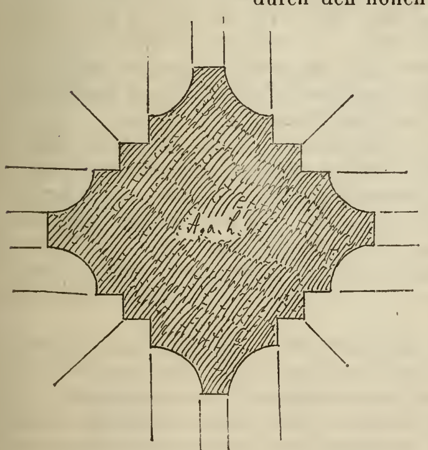
Altenberg an der Lahn, unfern Wetzlar.

Kirche des ehemaligen Prämonstratenser-Nonnenklosters. Einfache Architektur einer Nonnenklosterkirche; um 1267 gebaut [1]). Einschiffig, mit einem Querschiff. — Die Kreuzpfeiler zu Dreivierteln vortretend, im System der Elisabethkirche von Marburg; die Kapitäle mit glatten Kelchen, nur die Säulchen in den Ecken des Altarschlusses mit Blätterkapitälen. Die Quergurte im Kreuz haben ein bezeichnendes frühgothisches Profil (ähnlich dem Profil der Schwibbögen zu Altenberg bei Köln); die übrigen Gurte haben das gewöhnliche birnenförmige Profil.



Profil der Quergurte im Kreuz der Kirche.

Der grössere Theil des Langschiffes wird durch den hohen Nonnenchor ausgefüllt. Drunter eine Unterkirche, die sich als freie Halle gegen den Altarraum hin öffnet. (Früher reichte der Nonnenchor noch näher an das Querschiff und scheint von diesem nur durch Ein Feld des Gewölbes getrennt gewesen zu sein). Der Nonnenchor wird durch eine Reihe von Pfeilern, die Mitte der Kirche entlang, und durch Kreuzgewölbe getragen. Die Pfeiler sind in ihrer Grundform einfach viereckig; die Quergurte der Gewölbe, von einfacher Kehlenform, laufen an ihnen nieder; statt der Kreuzgurte sind nur einfache Grate. (Dies System, für den ersten Anblick spät erscheinend,



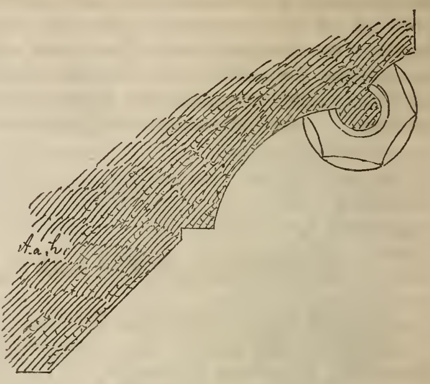
Profil der Pfeiler unter dem Nonnenchor.

[1]) Vergl. Frhr. von Ulmenstein, Geschichte u. topogr. Beschreibung von Wetzlar, I. 104.

ist ohne Zweifel eben nur als frühes Auftreten vereinfachter Formen bei einfacher Architektur zu betrachten.) Nach Westen zu ist von der Unterkirche die ehemalige St. Annenkapelle durch eine Mauer abgetrennt. —



Fenster des Nonnenchores.



Profil der Fenster der Unterkirche.



Profil der Fenster des Nonnenchores.

Auf den Nonnenchor, wie in die Unterkirche führen besondre Fenster. Jene sind schmal, mit sehr einfacher Gliederung und ohne Stabwerk; diese sind klein, ebenfalls ohne Stabwerk, doch mit einem Säulchen profilirt, das aber kein Kapitäl hat.

Bildwerke in der Kirche: —

Grabmal der h. Gertrudis, Tochter der h. Elisabeth, Aebtissin von Altenburg und Erbauerin der Kirche (gest. 1297). Das Denkmal, urkundlich, vom J. 1334. In trefflicher Anlage weich germanischen Styles; doch fehlt das feinere Lebensgefühl, besonders im Nackten.

Grabsteine eines Grafen und einer Gräfin Solms. Etwa gleichzeitig. Der letztere mit denselben Vorzügen und Mängeln.

Epitaphium zur Seite des Hochaltares. Inschrift: *Anno domini m°cccc°lix° ipsa die sixti obiit insignis generosus bernhardus comes solmtz et dn̄s in munzeberg cuius anima requiescat in pace amen.* Der Bestattete ist knieend und gepanzert dargestellt, vor ihm Schild und Helm. Nicht eben von sonderlich künstlerischer Bedeutung, doch das Gesicht ganz leidlich individuell. Drüber, in kleinen Figuren, die Verkündigung; nicht bedeutend; eckiger Faltenwurf. Der Stein mit schönem gothischem Baldachin gekrönt.

Auf dem Nonnenchor ein Altarschrein mit ungemein schöner, durchaus rein gothischer Architektur, der Epoche um 1300 angehörig. In der Mitte eine Nische, darin die sitzende Statue der Madonna mit dem Kinde. Diese in sehr rein germanischem Styl, die Gewandung würdig und bedeutsam gelegt; doch die Körperlichkeit, besonders die Bewegung, noch ohne eigentliches Gefühl, die Köpfe — obschon der der Madonna fein in den Formen — noch manierirt (conventionell). Zu den Seiten fensterartiges Gitterwerk, hinter dem früher Reliquien befindlich gewesen zu sein scheinen. — Flügel mit Gemälden. Auf der inneren Seite eines

jeden 4 Felder, mit Scenen aus der Geschichte der Maria und den Figuren des Erzengels Michael und der h. Elisabeth. Auf Goldgrund. Ganz im Styl der Miniaturen aus der Zeit um 1300; starke Umrisslinien, besonders für das Nackte; hier auch noch keine Modellirung, sondern nur die Wangenröthe angedeutet; dagegen die Gewänder schon auf eine treffliche, mehr oder weniger conventionelle Weise modellirt. Manches in der Gewandung von grossartiger Anlage. In der Auffassung herrscht die Naivetät jener Zeit. Von Ausdruck nur erst eine Ahnung. — Die äusseren Seiten sind spätere Bilder auf Leinwand. Eine Reihe kleiner Scenen der Passionsgeschichte, von einem lustigen Manieristen der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Er erscheint etwa wie einer der Holländer dieser Zeit (dem H. Goltzius verwandt, obschon ohne dessen Energie), mit einem Beigeschmack der Schule von Fontainebleau. Viel beschädigt.

In der Unterkirche eine Madonnenstatue germanischen Styles (bunte Holzsculptur). Die Gewandung weich, feinfaltig und nobel gelegt, die Bewegung mässig geschweift. Das Körperverhältniss nicht vorzüglich; das Gesicht fein, doch auch nicht bedeutend.

Ebendaselbst eine bemalte Statue der Madonna mit dem bekleideten Kinde auf dem Halbmonde. Ganz grossartig, edel und empfunden, etwa dem Adam Kraft vergleichbar Dazu der Kopf der Madonna, obschon mangelhaft im Einzelnen der Verhältnisse, doch mit zartem Gefühle gebildet.

Gleichfalls in der Unterkirche ein Altarschrein mit geschnitzten Feldern. Geschichte der Aeltern der Maria. Malerisch spielend, doch ganz artig. Etwas Nürnbergisches im Styl; hübsche weibliche Gesichter.

Im Querschiff zwei Gemälde, Flügel eines Altarwerkes, an die Wand befestigt; auf jedem zwei Darstellungen: Verkündigung und Geburt Christi, Darstellung im Tempel und Krönung Mariä. Kölnisch, in der Richtung des Meister Wilhelm. In der Gesammtanlage tüchtig, nicht ohne Würde und nicht ohne Anmuth, doch noch handwerksmässig. Im Nackten starke Umrisse.

Ein Gemälde auf dem Nonnenchore. Anbetung der Könige, auf rothem Grunde mit Sternen. Kölner Schule in der Richtung des Meister Stephan. Handwerksmässig, doch ganz tüchtig.

Ein Gemälde der Verkündigung in der Unterkirche — ähnlich auch ein Gemälde der Dreifaltigkeit in der Sakristei — von einem geistreichen Manieristen im Style des Michelangelo.

Andre Bilder ohne sonderlichen Werth.

Braunfels.

Starke Mauern und Thürme, die das Schloss malerisch umgeben. Kräftig grossartige Ausdehnung.

Die Schlossgebäude meist modern.

Einige alte Reste, namentlich ein grosser starker viereckiger Thurm, mit einem Rundbogenfriese. —

Schlosskirche spätgothisch, ohne Bedeutung. Gleich niedre Schiffe, Rundpfeiler ohne Kapitäle.

In derselben:

Ein gutes Epitaphium eines Grafen von Solms und seiner Gemahlin. C. 1550. Die männliche Gestalt besonders trefflich gearbeitet.

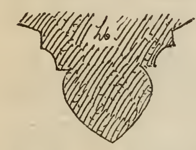
Ein Gemälde des Christus am Oelberge (aus Altenberg). Flau modern.

Die Domkirche zu Limburg an der Lahn.

Nach der trefflichen Gelegenheitsschrift von Dr. Busch: „Einige Bemerkungen über das Alter der Domkirche zu Limburg" (1841, S. 19) ungefähr im J. 1235 eingeweiht.

Im höchsten Grade malerisch in ihrer Composition und in der Lage, kühn über dem Felsen, an dem unten die Lahn vorbeifliesst; — zugleich in der Weise, wie gegen den Chor die alten kurfürstlichen (jetzt mannigfach verflickten) Residenzgebäude angebaut sind.

In der ganzen Anlage durchaus das schlicht romanische Princip, mit reicher Decoration. (Die Gliederungen verhältnissmässig einfach, — die Kapitäle meist mit Schilfblättern).



Kreuzgurt des Mittelschiffes.



Quergurt des Mittelschiffes.

Sehr grosse Consequenz, besonders was das Innere anbetrifft. Hier namentlich die durchgeführten Emporen merkwürdig. Gar schön das Verhältniss der Einzeltheile (Gallerien u. dergl.) zu den durchgehenden Haupttheilen. Am Wichtigsten, wie der Spitzbogen sich schon entschiedener geltend macht, und die Gurtprofile schon völlig in der Uebergangsform stehen.

Im Uebrigen aber die Kirche noch ganz mit den Domen von Naumburg, Bamberg u. dergl. parallel (besonders im weiteren Charakter der Glieder). Doch noch manches Rundbogige (Fenster), und namentlich in der äusseren Dekoration noch viel Bunt-Romanisches. U. a. eckige Gesimse, ähnlich wie in Wetzlar.



Gesimse im Aeusseren.

Ueberaus wichtig die höchst umfassende Durchführung des originellen Ganzen. —

Aus der Zeit des Baues der Kirche rühren her:

Der Taufstein. Die Figuren desselben barock romanisch, zum Theil widerwärtig; zugleich diejenige grössere Bewegung des romanischen Styles bezeichnend, die etwa zwischen der Richtung der Miniaturen des Werner von Tegernsee und des Conrad von Scheyern in der Mitte steht. Vieles verwittert und verdorben.

Das Grabmal des früheren Gründers der Kirche, des Grafen Conrad Curcipold (gest. 948). Die Grabplatte mit dem Bildnisse wird freischwebend von 6 Säulen, an denen missförmige Mönche und Bestien lehnen, getragen. Der Styl in der Arbeit der Hauptfigur erinnert ebenfalls an die Richtung jenes Werner.

B. STUDIEN AN RHEIN UND MOSEL.

Die Notizen der einzelnen Abschnitte thunlichst in chronologischer Folge.

I. ARCHITEKTUR.

---

1. Romanischer Baustyl.

a. Trier und Umgegend.

Abteikirche St. Willibrord zu Echternach. — Basilika von höchst grossartigen, schönen und leichten Verhältnissen; vielleicht der bedeutendste Basilikenbau des Mittelalters, den Deutschland besitzt. Pfeiler mit Säulen wechselnd; die Verbindungsbögen zwischen den Pfeilern und Säulen durch grössere Bögen von Pfeiler zu Pfeiler umfasst. Es scheint der im Jahr 1031 eingeweihte Bau zu sein. Als charakteristisch für diese Epoche können besonders die stumpfe und willkürliche Form der Säulenbasen und das phantastische Ornament der Kapitäle der Eckpfeiler im Chore gelten. Höchst auffallend und fast räthselhaft ist im Uebrigen die Regelmässigkeit und Classicität der wichtigsten Details, besonders der korinthischen Säulenkapitäle. Diese zeigen durchaus, in der ganzen, klar gesetzlichen Anordnung und Fassung, und in starkem Widerspruch gegen die barbarisirte Form der Säulenbasen, einen antik römischen Styl, wobei jedoch (was aber an sich nicht unantik) die sonst üblichen Akanthusblätter durch grosse breite Schilfblätter ersetzt sind. Es ist möglich, dass sie (wie dies in Italien hundertfältig vorkommt) von einem spätrömischen Monumente entnommen sind; auch erscheint ihr Durchmesser zu dem der Schäfte etwas zu gering. Fast noch auffallender, wenn auch von minder gediegener Bildung, ist das Kämpfergesims der Pfeiler, welches mit einem klar gemeisselten, doch in später schlechtrömischer Form componirten Eierstab nebst Perlenstab geschmückt ist. Da dasselbe auch an den zusammengesetzten Pfeilern vor dem Chore vorkommt, so ist nicht wohl anzunehmen, dass es ebenfalls von einem antiken Denkmal herrühre; vielmehr wird es erst für die Basilika selbst, etwa nach einem vorliegenden Muster, gearbeitet sind. — Die Basilika, ursprünglich flach gedeckt, ist später überwölbt, (s. unten).

Kapelle zu Mettlach (an der Saar). — Eine achteckige Ruine, höchst malerisch mit Schlingpflanzen überwachsen, im Garten des ehemaligen Klosters (der jetzigen grossen Porzellanfabrik). Ohne Zweifel der mittlere Theil eines Baptisterien-artigen Baues nach dem Muster des karolingischen Münsters zu Aachen. Ursprünglich acht starke, mit Halbkreisbögen verbundene Pfeiler, von hohem Verhältniss; darüber eine zweite, ähnliche, doch niedrigere und breitere Arkadenstellung, die ursprünglich wohl mit Säulen ausgesetzt war; über dieser die oberen Wände mit rundbogigen Fenstern. Ob das Ganze ursprünglich mit einer Kuppel überwölbt, bleibt fraglich, zumal bei der geringeren Stärke der Obertheile. Die

Kämpfergesimse der Pfeiler sehr einfach, in der Hauptform eine Platte mit schräger Schmiege, die letztere mit leisem kehlenartigem Schwunge. Wohl elftes Jahrhundert. — Umgang und Emporen sind nicht mehr vorhanden. Diese dürften bei dem, etwa im vierzehnten Jahrhundert erfolgten Umbau der Kapelle abgerissen sein. Die unteren Arkaden sind hiebei zumeist in spitzbogige Fenster verwandelt, die oberen mehr oder weniger ganz verbaut und der Raum mit einem achteckigen Gurtengewölbe überdeckt. Als Widerlager für Letzteres sind am Oberbau schräge Streben angebracht. Dieser gesammte Umbau in später gothischen, doch noch sehr geschmackvollen Formen.

Dom zu Trier. Frühromanische Bauperiode. — Ueber die ursprüngliche, aus altchristlicher Zeit herrührende Anlage desselben vergl. oben, Abschn. I, 4. Bedeutender Umbau um die Mitte des elften Jahrhunderts, unter Beibehaltung der alten Dispositionen. Die alten Säulen mit Kreuzpfeilern ummauert oder durch solche ersetzt, die so gestaltete Disposition etwa zwei Drittheile der Anlage wiederholend, weiter gen Westen fortgeführt. Charakteristisch besonders die Westfaçade mit in der Mitte vortretender Absis, Portalen (und Arkadenfenstern darüber) zu deren Seiten und runden Treppenthürmen auf den Ecken. Die Technik im Ganzen noch der römischen nahestehend. In den Schwibbögen ein buntes Farbenspiel, indem Keile von lichten Sandsteinen mit solchen wechseln, die aus Lagen rother Ziegel bestehen. Die Absis und die Treppenthürme mit sehr schlanken, Lissenen-artigen Pilastern, die theils gegen gerade Gesimse, theils gegen Rundbogenfriese aufsteigen. Die Pilaster im Untergeschoss mit jenem rohen Kapitäl, welches in der Hauptform aus einer hohen, flachen Schmiege besteht und den Pilasterkapitälen der Porta Nigra (doch schon zweckmässiger für die Gesammtwirkung) nachgebildet ist. Die Pilaster des Obergeschosses mit strenggebildeten, barbarisirt römischen Kapitälen. — Kleine Krypta unter der westlichen Absis mit einfachen Würfelkapitälen.

Gleichzeitig gewisse, jetzt zu Kellern dienende Räume im bischöflichen Palast, unfern des Domes, auf der Südseite der Liebfrauenkirche. Besonders merkwürdig der eine dieser Räume, der vier Säulen mit reichen Blätter- und Volutenkapitälen (charakteristisch im Style der Zeit) enthält. Die Säulen mit Basen von noch sehr befangener Bildung, auf hohen achteckigen Piedestalen stehend; das Ganze von weitem, freiem und luftigem Eindruck [1]).

Trier. Reste der Irminenkapelle (neben der Pauluskirche). — Altarnische und Vorraum derselben mit den vier Schwibbögen, darüber der grosse Thurm. Auch ein kleines Eckthürmchen. Hellgraue und rothe Steine, in den Bögen des Inneren harmonisch wechselnd, im Aeusseren in Schichten. Art und Weise des elften Jahrhunderts. — Der Obertheil des Thurms mit gothischen Fenstern.

Trier. Wohngebäude frühromanischen Styles. — Hieher gehören die angeblich römischen, sogenannten Propugnacula, deren die neuere Zeit noch vier kannte. Das besterhaltene Gebäude der Art ist das in der Diederichsgasse unfern des Marktplatzes belegene, 52 Fuss lang,

[1]) Vergl. Schmidt, Baudenkmale von Trier etc. II, Taf. 3, W und Taf. 6, M'. Ich habe nicht nöthig zu bemerken, dass die kurzen Andeutungen, welche ich oben für den vorliegenden Zweck einreihte, in weiterer Beziehung durch das Schmidt'sche Werk auf das Reichlichste ergänzt werden.

28 Fuss breit, in den Mauern 4 Fuss stark und gegenwärtig noch 44 Fuss hoch [1]). Plinthe von grossen Sandsteinquadern, darüber wechselnd je zwei, 2½ Fuss hohe Lagen behauener Kalksteine und je zwei Reihen Ziegelschichten. Verschiedene Geschosse mit kleinen Oeffnungen. An der schmaleren Hauptfront zwei grosse im Halbkreisbogen überwölbte Fenster, durch einen Steinpfeiler voneinander getrennt; im Einschluss der grossen Fensterbögen zwei kleinere, die von dem Kämpfergesimse des Pfeilers und einer freien Säule getragen werden. Die letztere mit jener weit ausladenden Kapitälform, die fast nur (bei den Bauten romanischen Styles) als Auflager über dem Kapitäl zum Tragen der breiten Bogenlaibung angewandt wird. — Ein ähnliches, doch minder erhaltenes Bauwerk auf dem Hofe des Regierungsgebäudes. — Vermuthlich waren es die festen Häuser edler Geschlechter, wie deren besonders Italien aus dem früheren Mittelalter mehrere hat, z. B. der Tor de' Conti, die Casa di Crescenzio u. A. in Rom.

Ebenfalls von ähnlicher Beschaffenheit ist der westliche Flügel des neben der Westseite der Porta Nigra belegenen Stiftes. Doch ist hier das Schichtenwerk der Mauern minder regelmässig. Das Gebäude ist langgedehnt, in seiner Mitte oberwärts ein Bogenfenster: vier Bögen auf drei Säulen, mit einer Anordnung, welche der eben beschriebenen entspricht. Ausserdem im Obergeschoss kleine Fensterschlitze, im Mittelgeschoss etwas grössere viereckige Fensteröffnungen. Die Erbauung des Stiftes wird mit dem Ausbau der Porta Nigra zur Kirche des h. Simeon (zweites Viertel des elften Jahrhunderts) in nächster Beziehung gestanden haben. Dies und der, in der Verwendung des Materials sich ankündigende Baugeschmack, welcher dem Charakter der Westfaçade des Domes entspricht, bei der Abwesenheit feinerer Durchbildung der Formen, weist bei den eben besprochenen Gebäuden auf die Bau-Periode des elften Jahrhunderts hin.

Trier. Säule auf dem alten Markt. — Antike Granitsäule, darüber ein, auch oberwärts kreisrundes Kapitäl, in umgekehrt konischer Form, d. h. wiederum in dem Profil der einfachen Schmiege, mit eingemeisselter romanischer Palmettenverzierung. Ueber dem Kapitäl, mit demselben aus einem Stück, ein Steinkreuz. Auf der einen Seite des letzteren ein Lamm in sehr schwachem Relief und flaches Blätterornament; auf der andern die Inschrift: *Ob memoriam signorum Crucis, quae celitus super homines venerunt, anno dominicae Incarnationis* 958 *anno vero episcopatus sui secundo Henricus Archiepiscopus Trevirensis me erexit. Renovat. anno* 1723. Auf dem Abakus steht: *Henricus episcupatus treverensis me erexit.* Die Inschriften, auch die zweite, nicht ursprünglich. Doch ist es nicht unmöglich, dass die Säule an die in der ersten Inschrift genannte Zeit hinanreicht. (Die erwähnte späte Renovation hat, nach Angabe der Gesta Trevirorum, nur Anstrich und Vergoldung betroffen.)

St. Matthiaskirche bei Trier. — Aus dem zweiten Viertel des zwölften Jahrhunderts, geweiht 1148. Grosse Pfeilerbasilika im bestimmter entwickelten romanischen Styl; das Mittelschiff ursprünglich flach gedeckt, die Seitenschiffe gewölbt. Die Pfeiler viereckig, an der Vorder- und der Rückseite mit Pilastern, die in den Seitenschiffen die breiten Quergurtbänder des Gewölbes tragen, an der Vorderseite über den Kämpfergesimsen bis zur Decke des Mittelschiffes emporliefen. Kämpfer- und Fussgesimse der Pfeiler in einer schon quellenden Gliederung, welche beiderseits der

[1]) Nach Quednow, Beschreibung der Alterthümer von Trier, II, II. S. 13.

Composition der attischen Säulenbasis entspricht. Grosse Krypta, deren ältere Säulen ähnlich, doch stumpfer gegliederte Basen haben; statt der Kapitäle eine Zusammensetzung von architektonischen Gliedern, ebenfalls nach einem Princip solcher Art. Das Mittelschiff im Aeusseren mit geraden geschmückten Gesimsen, die von Consolen getragen werden; das Querschiff mit Rundbogenfriesen, dessen kleine Bögen in verschiedener Weise durch grössere Bögen zusammengefasst werden. — Später bedeutende Bauveränderungen.

Trier. Das Neuthor. — Aus weissen und rothen Sandsteinquadern gebaut, wiederum jenem alterthümlichen Farbenspiel entsprechend. Die Thoröffnung sehr einfach im Halbkreisbogen. Scheitrecht gewölbter Sturz. Nach Angabe der Trier'schen Topographen vom Ende des zwölften Jahrhunderts. — Grosses Relief im Bogenfelde (vergl. unten), bestimmt aus dieser Zeit.

Trier. Chor von St. Simeon (Porta Nigra, während ihrer Benutzung als Kirche). — Eigenthümliches Beispiel spätromanischer Architektur. Die Absis mit sechs strebenartig vortretenden Wandpfeilern. Oberwärts ein zierlicher Rundbogenfries, um die Streben sich herumziehend, und darüber ein kleiner geradlinig gedeckter Säulengang (statt der sonst üblichen Arkaden). Die Säulchen tabernakelartig auf den Wandpfeilern vortretend.

Dom zu Trier. Spätromanische Bauperiode. — Bedeutender und durchgreifender Umbau, im dritten Viertel des zwölften Jahrhunderts beginnend und bis in die ersten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts fortgeführt. Zunächst an der Stelle der Absis des ersten Baues (auf der Ostseite), die Anlage eines weiter vortretenden Chores, der in der Grundform bereits polygonisch geschlossen und mit einfachen Strebepfeilern auf den Ecken versehen ist. Innerhalb des neuen Anbaues einer Krypta von geräumigem Verhältniss, mit gekuppelten Halbsäulen von noch streng romanischer, zum Theil noch von alterthümlicher Bildung. Der Anbau oberwärts mit einem Sterngewölbe bedeckt, mit dicken Wulstgurten, die mit Schaftringen versehen sind. Säulenwerk als Träger der Gurte. Reiches Ornament von spätromanischer Art. Arkaden-Gallerien aussen unter dem Dach des Anbaues. Im Inneren tritt der Chor, erhöht, beträchtlich in das Mittelschiff vor. Seine Brüstungswände an den Rückseiten (nach den Seitenschiffen zu) mit zierlich romanischen Wandarkaden. Aehnliche, aber kleinere und mehr alterthümliche Arkaden im nördlichen Seitenschiff, an der Ostseite des Gebäudes. (Eigenthümlich auch mehrere reich ornamentirte Bogennischen spätromanischen Styles, im Dom selbst und im daran anstossenden Kreuzgange; wohl Grabmonumente). — Dann Ueberwölbung des gesammten Domes, durch welche die frühere räumliche Einrichtung wesentlich aufgehoben wurde. Die Anordnung von Langschiffen erst jetzt wesentlich festgestellt, indem die in der Quere stehenden Schwibbögen, welche noch auf der Disposition der ersten Anlage beruhten, weggenommen, die in der Längenrichtung stehenden Schwibbögen aber tiefer unterwölbt wurden (mit Halbkreisbögen und an den schmaleren Stellen schon mit Spitzbögen). Ueber den letztern reichgeschmückte und gegliederte Arkaden, schon im Charakter des Uebergangsstyles. Gewölbe mit Kreuzgurten von wulstartigem Profil. — (Anderweitige bedeutende Bauveränderungen in moderner Zeit.)

Stiftskirche zu Pfalzel. — Ein Bau, wie es scheint, aus der Uebergangsperiode, mit späteren Umänderungen. Halbrunde und halbrund

gewölbte Absis; ein breites Schiff und eine Art niedrigerer Flügel, einem Querschiff ähnlich. Die Gewölbe frühgermanisch; die Gurte, von massig birnenförmigem Profil, ausgehend von Consolen oder von kurzen, auf Consolen ruhenden Gurtträgern. Moderne Fenster. Im Aeusseren die Spuren kleiner rundbogiger Fenster. Kreuzgang neben der Stiftskirche. Die erhaltenen Theile desselben im Uebergangsstyl, doch seltsam roh: Pfeiler mit grossen Flachbögen; im Einschluss der letzteren spitzbogige Arkaden, deren Säulen mit Blätterkapitälen in den Formen des Ueberganges.

Kirche zu Merzig (an der Saar). — Säulenbasilika mit Spitzbögen. Die letzteren im breiten Mauerprofil: die auf der Südseite wenig über den Halbkreis erhöht, die auf der Nordseite von entschiednerer Spitzbogenform. Wie in den Bögen, so auch in den Säulenreihen Unterschiede. Die Säulen der Nordseite mit romanisch ausgebildeten Blätterkapitälen, doch noch in ziemlich strengem Styl; die der Südseite durchgehend roher, fast wie im Beginn des frühgermanischen Blattkapitäles, d. h. Blättervoluten, die sich auf den Ecken, unter den Gliedern des Abakus, aus der Rundform der Säule loslösen. Die Fenster des Mittelschiffes klein rundbogig. Die Seitenschiffe haben, mit den Säulen correspondirend, ziemlich stark vortretende viereckige Wandpfeiler, deren Deckgesims, wo es erhalten, zumeist den Gliedern der attischen Basis entspricht und sich in der Höhe der Säulenkapitäle befindet. Hienach dürften die Seitenschiffe schon ursprünglich überwölbt gewesen sein. (Die gegenwärtigen Gewölbe im Mittelschiff und in den Seitenschiffen sind spätgothisch). Das Aeussere der Schifftheile einfach romanisch. Gerade, doch dekorirte Gesimse mit kleinen Consolen. Die Fenster des Mittelschiffes mit einfach zierlichem Profil. Die Fensterdekoration der Seitenschiffe durch Erneuung der Fenster überall verdorben. Merkwürdig und ebenfalls auf die ursprüngliche Ueberwölbung der Seitenschiffe hindeutend, die Wandpfeiler zwischen den Fenstern derselben, die, ob auch nicht stark vortretend, doch schon nach dem Princip der Strebepfeiler in Absätzen gebildet sind. — Querschiff und Chor aussen und innen in reicher und bunter spätromanischer Weise. Zierliche Wandarkaden im Inneren der halbrunden Absis; Kreuzgewölbe mit Gurtwulsten; die letzteren auch an der Halbkuppel der Absis. Im Aeusseren, besonders an den Giebeln, allerlei bunte Gesimsdekoration (z. B. eine Art Umkehrung des Rundbogenfrieses). Die Absis auch im Aeusseren mit Wandarkaden.

Kirche zu Roth (an der Our, Vianden gegenüber). — Kleine Basilika; Pfeiler und Säulen wechselnd und durch Spitzbögen verbunden, welche von grösseren, im Halbkreise geführten Bögen von Pfeiler zu Pfeiler umfasst werden. Die Säulenkapitäle im strengen romanischen Style; die Arbeit übrigens ziemlich roh, namentlich auch an den Deckgesimsen der Pfeiler. Die Räume durchgehend in spätgothischer Zeit überwölbt; die Hauptabsis in dieser Zeit erhöht, mit höheren spitzbogigen Fenstern. Eine Seitenabsis auf der Nordseite erhalten; im Aeusseren auf sehr seltsame Weise mit fünf Reihen kleiner flacher Nischen, fast nach Art der Columbarien, bedeckt; in der Mitte ein späteres Fenster.

Kirche von St. Thomas (an der Kyll). — Kirche eines Nonnenklosters, fast schon Ruine, aussen und innen eigenthümlich malerisch. Geweiht 1222, beendet 1225. Einschiffig; die westliche Hälfte durch einen hohen Nonnenchor, der auf einer gewölbten Halle ruht, ausgefüllt. Sehr wichtiges Beispiel des Uebergangsstyles und des romanischen Spitzbogens. Der Altarraum fünfseitig geschlossen, mit Säulchen als Gurtträgern und

halbrunden Stirnbögen. Der Vorderbogen der Wölbung über dem Altarraume spitz mit breiter Laibung, so auch alle übrigen Querbögen. Zwischen dem letzteren Kreuzgewölbe ohne Gurte. In der östlichen Hälfte der Kirche werden die Bögen von Pilastern getragen; in der westlichen, wo die Empore des Nonnenchores, ruhen sie auf mehrfach gegliederten Consolen. Die Stirnbögen am Schiff sind spitz; darin Rundfenster (zum Theil mit Rosetten-Verzierung); die letzteren auch im Aeusseren mit spitzbogigem Einschluss. Darunter Halbkreisbögen, auf beiden Seiten der Kirche in verschiedenartiger Anordnung. Die Gliederungen einfach viereckig, aber sehr sorgfältig gearbeitet. Die Empore des Nonnenchores auf Säulen mit (nicht vollen) Halbkreisbögen und Kreuzgewölben. Merkwürdig ein kleiner erkerartiger Ausbau an der Ostseite der Empor, wohl eine eigne kleine Absis für den Nonnenchor. Auf der Nordseite eine spitzbogige Thür mit romanischer Gliederung und Kelchkapitälen, dergleichen auch sonst in der Kirche. Gerade Dachgesimse mit einfachen Consolen.

Schloss von Vianden (im Luxemburgischen). — Grossartige, sehr interessante Ruine, ungemein malerisch auf dem Felsen belegen. Der Hauptbau aus letztromanischer Zeit, nach 1200. Nach der Westseite zu einfach geschmackvolle rundbogige Fenster mit Säulchen, mehr östlich sehr zierliche und reich ornamentirte Fenster- und Thür-Architekturen. — Vor Allem schön die Schlosskapelle. Zehnseitig, mit siebenseitigem Chor. Säulen in den Ecken mit Gurtwulsten; diese ziemlich in der Stärke der Säulen. An jeder Seite des Zehnecks spitze Stirnbögen; in deren Einschluss je zwei elegant romanische Spitzbogenfenster: darunter je zwei rundbogige Arkaden auf einer Säule. Alles Detail an Säulen und Säulchen, Kapitälen, Schaftringen u. dergl. sehr zierlich und romanisch durchgebildet. Unter der Kapelle ein roh gewölbtes Souterrain, mit einer achtseitigen Pfeilerstellung in der Mitte. (Zwei dieser Seiten sind breiter und entsprechen je zwei Seiten des oberen Zehnecks.) Der Raum zwischen ihnen ist nach oben offen und dort von einer Brüstung umgeben. Früher sollen auf der Brüstung Säulen gestanden haben, die in der Mitte zusammengelaufen (?). Vielleicht war das Souterrain eine Gruft und wurden durch die Oeffnung die Leichen hinabgesenkt. — Spätere Umänderungen und Anbauten des Schlosses. Der sogenannte Rittersaal im früheren gothischen Style; Andres, namentlich mehrere schöne Hallen, im Charakter des funfzehnten Jahrhunderts. Auch moderne Anbauten. U. A. auch ein mächtiger Kellerraum, in den Fels gehauen, dessen Gewölbe auf einer Säulenreihe stehen.

Trier. Wohngebäude spätromanischen Styles. — Ein grosses mehrgeschossiges Giebelhaus in der Simeonsstrasse; einige Fenster im romanischen Spitzbogen.

Klostergebäude von St. Matthias bei Trier. — Höchst interessant in ihrer Gesammt-Anlage [1]). Der Styl bezeichnet die letzten Stadien des romanischen, der schon wesentliche Elemente des germanischen in sich aufgenommen hat. Bezeichnend ist hiefür besonders der Kreuzgang, mit starken Strebepfeilern, die mit Säulchen besetzt sind und zierliche Arkaden einschliessen. Die letzteren (wie auch die übrigen Oeffnungen der Klostergebäude) noch im Rundbogen, der aber schon sehr zierlich ge-

[1]) Das Nähere über die Klostergebäude von St. Matthias und den Dom-Kreuzgang s. bei Schmidt, a. a. O., Lief. II.

gliedert ist; die inneren Ueberwölbungen des Kreuzganges dagegen im Spitzbogen, dessen Gurte zum Theil schon in das gothische Birnenprofil übergehen.

Dom-Kreuzgang zu Trier. — Das von dem vorigen Gesagte gilt ebenso auch von diesem Gebäude. Im Einzelnen tritt hier das germanische Element noch entschiedener hervor, so dass dieser Kreuzgang in einer Weise die Mitte zwischen romanischem und germanischem Style hält, wie es anderweit sehr selten vorkommen dürfte. Er gehört ohne Zweifel derselben Bauperiode an, in der zu seiner Seite (im J. 1227) der Bau der Liebfrauenkirche begonnen ward. Dies ist aber, seinem Style nach, schon ein charakteristisch germanischer Bau. (Vergl. unten.)

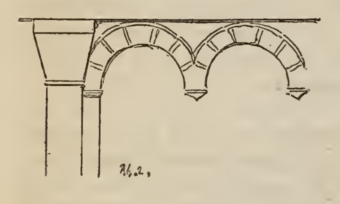
---

b. Köln und Umgegend.

Köln. St. Pantaleon. Aelteste Theile. — Die Kirche gehört ursprünglich dem zehnten Jahrhundert an; sie wurde 980 geweiht. Aus dieser Zeit, wie es scheint, rührt der Unterbau des in der Mitte der Westseite stehenden Thurmes mit seinen zweigeschossigen Anbauten gen Norden und Süden her. Dass dieser Bautheil älter als der, zwar ebenfalls noch romanische Hauptbau der Kirche, geht schon daraus hervor, dass die Breite der Thurmhallen um mehrere Fuss geringer ist, als die Breite des Mittelschiffes. — Die Thurmhalle stand mit den Ober- und Untergeschossen jener Anbauten durch ursprünglich offene Arkaden, von einem freistehenden Pfeiler und zwei Rundbögen gebildet, in Verbindung. Das Deckgesims der Pfeiler (Rh. 1.) ist durch ein hohes Karnies ausgezeichnet [1]). Eine ähnliche Arkade, aber mit zwei Pfeilern, ist am Obergeschoss der Westseite, über dem Portal vorhanden; auch sie scheint ursprünglich (man erkennt sie noch auf der Aussenseite) offen gewesen zu sein. Nachmals sind sämmtliche Arkaden vermauert. Nach der Ostseite, gegen das Kirchenschiff hin, wird die Thurmhalle durch einen grossen und hohen halbrunden Schwibbogen begrenzt. (Unter diesem ist später, vermuthlich um ihn für das Tragen des Thurmes zu verstärken, ein niedrigerer Spitzbogen, entschieden im Charakter des romanischen Uebergangsstyles, eingewölbt worden.) Die Pfeiler und Bögen der ursprünglichen Anlage sind aus weissen und rothen Sandsteinen zusammengesetzt, nach jenem, schon bei den altromanischen Monumenten von Trier besprochenen Geschmack. Einige der hiezu verwandten rothen Sandsteine sind mit Ornamenten versehen, einem flach erhabenen, ziemlich feinen Linienspiel, in Composition und Behandlung ungefähr dem Ornament der fränkischen Grabsteine (von denen unten) vergleichbar. Auf dem einen Stein sind es rautenförmige, auf dem andern kreisförmige und eckige Verzierungen. Augenscheinlich

[1]) Die Anwendung des Karniesprofiles, auf Tradition aus der antiken Architektur beruhend, ist im Allgemeinen bezeichnend für die Epoche des frühromanischen Styles. Die spätere mehr principmässige Ausbildung des Gewölbebaues und die Ausbildung der Glieder nach diesem Princip führte sodann vorherrschend zu andern Formen.

sind diese Steine von einem noch älteren Denkmal entnommen. (Es wird gesagt, dass zu dem ältesten Bau von St. Pantaleon die Constantinische Brücke die Steine habe hergeben müssen.) — Das Innere der Kapellenräume in den Anbauten ist nicht bedeutend; zu bemerken nur, dass in jedem Geschoss, in der Wand gen Osten, eine nicht grosse Nische angebracht ist. Von dem südlichen Anbau hat sich nur das Untergeschoss erhalten. — Im Aeusseren haben die Anbauten wiederum eigenthümlich charakteristische Dekoration, jene frühe Bauperiode bezeichnend. Horizontale Friese trennen die Geschosse von einander (wenigstens auf der Nordseite, wo das Obergeschoss erhalten). Pilaster auf den Ecken und in der Mitte sind mit jenen hohen flachen Kapitälen, wie sie die Pilaster am Untergeschoss der Westfaçade des Domes zu Trier haben, versehen (eins dieser Kapitäle ist auch flach würfelförmig); zu deren Seiten sind flachere Pilasterchen angebracht, von denen rundbogige Friese ausgehen (Rh. 2.). Die Pilaster sind von rothem Sandstein. Das Uebrige ist Tuf, in dem Bogenfries — und so auch in den Fenstern der Anbauten — mit Ziegeln wechselnd, und die Bögen auch flach mit Ziegeln belegt.



Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Das gegenwärtige Gebäude, seinen wesentlichen Theilen nach, aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts, im J. 1049 geweiht. Ein architektonisches Werk von bedeutender und wirkungsreicher Anlage: eine Pfeilerbasilika, verbunden mit einem weitgedehnten Chorbau, in welchem byzantinisirende Reminiscenzen zu einem neuen, höchst eigenthümlichen Ganzen entwickelt erscheinen. Wie an der alten Basilika von Bethlehem, so laufen auch hier die Flügel des Querschiffes in Absiden aus, der Hauptabsis an der Ostseite des Gebäudes an Ausdehnung gleich. Aber die drei Absiden ruhen zunächst nicht auf einer vollen Mauer, sondern — wie es die byzantinische Architektur seit der Sophienkirche von Constantinopel liebte — auf Halbkreisen von (je sechs) Säulen, hinter denen sich, im grösseren Halbkreise, ein Umgang von der Breite der Seitenschiffe herumzieht. Den Säulen correspondiren Halbsäulen an den Innenwänden der halbkreisrunden Umgänge. Andre Halbsäulen treten an der Rückseite der sonst einfachen Pfeiler des Vorderschiffes und, diesen correspondirend, an den Wänden der Seitenschiffe hervor, überall als Träger für die einfachen Kreuzgewölbe, welche durchgehend diese niedrigeren Räume bedecken. Die Säulen haben bei schlanken Schäften schwere und klotzige, weit ausladende Würfelkapitäle, zwischen denen und dem Schafte kein Stab oder ein sonstiges Uebergangsglied vorhanden ist; doch sind sie mit einem wohlgebildeten Deckgesimse, dessen Hauptform ein Karnies ist, versehen. Ganz in derselben Weise sind durchgehend die Halbsäulen behandelt. (Der Oberbau des Schiffes ist später, und noch später die Einwölbung des Schiffes. S. unten.) — Im Aeusseren ist besonders die Dekoration am Unterbau der Flügel des Querschiffes interessant: Pilaster, aus nicht regelmässigen Lagen rother und weisser Steine bestehend, mit Kapitälen, welche ganz denen an der Westfaçade des Domes von Trier entsprechen, und schlanke Halbsäulen, der Art geordnet, dass zwischen je zwei Pilastern entweder eine Halbsäule oder ein (spätgothisch erweitertes) Fenster steht. Sie tragen ein gerades Gebälk, das, soweit es

erhalten, zugleich von Consolen unterstützt wird. Die Thüren, welche auf jeder Seite in die Mitte des Halbrundes der Kreuzflügel führen, sind wiederum aus rothen und weissen Keilsteinen eingewölbt. Vor diesen Thüren ziehen sich, in der Flucht des Querschiffes, erhöhte Portiken mit Säulenarkaden hin. Auch die Beschaffenheit dieser Säulen deutet auf das elfte Jahrhundert; ihre Blätterkapitäle, auf Reminiscenzen der römischen beruhend, entsprechen den von Quedlinburg; die Basen mit starkem unterem Wulst. — Der Unterbau des eigentlichen Chores ist mit Pilastern und Wandsäulen, die durch Halbkreisbögen verbunden werden, geschmückt; auch die Basis desselben (das Aeussere der Krypta) mit Pilasterarkaden. Hier ist aber schon Vieles verändert; das Mittelfenster des Umganges erscheint in spätromanischer Form, und die Pilasterkapitäle sind in schlechter Weise neugebildet. — Die Krypta ist im Innern sehr massenhaft, der Choranlage völlig entsprechend. Säulen und Pfeiler mit Halbsäulen, deren Kapitäle denen der Kirche selbst durchaus analog; nur das Deckgesims derselben aus Platte und einfacher Schmiege bestehend [1]). — Das Aeussere des Schiffes sehr roh. Ebenso die Anlage des Thurmbaues. Ein breiter (erneuter oder neuer) Mittelthurm, zwei alte und rohe eckige Thürme zu seinen Seiten. In die westliche Vorhalle führt eine (jetzt verbaute) Thür mit zwei einfachen Säulen.

Köln. St. Georg. Im Jahre 1067 bereits vollendet (Urkunde bei Gelen). Ursprünglich eine sehr schlichte Säulenbasilika; die Säulen schlank und mit demselben höchst schweren einfachen Würfelkapitäle und denselben Deckgliedern desselben, wie in St. Marien auf dem Kapitol. In später romanischer Zeit einfach überwölbt. (Noch später andre Bauveränderungen, namentlich die Einfügung einiger Pfeiler zwischen die Arkaden.) Ueber dem Kirchengewölbe sieht man noch mehrfache ächt klassische Reste eines grossen gemalten Mäanders, der die Seitenwände des Mittelschiffs oberwärts schmückte. Der Chor einfach; in der Absis schlichte Wandbögen auf schmalen Pilastern. Unter dem Chor eine Krypta auf acht Säulen, ganz denen der Oberkirche entsprechend, und auf zweimal zwei Pfeilern, welche letzteren die Seitenschiffe von dem Mittelschiffe trennen. Die Fenster später erweitert. (Die Taufkapelle von St. Georg s. unten.)

Abteikirche von Brauweiler (unfern Köln). — Von dem alten, im J. 1061 geweihten Bau (s. Gelen) rührt noch die Krypta her, die sich geräumig unter dem Chor hinzieht. Im Mittelraum kurze Säulen mit schweren Würfelkapitälen; Abseiten, die von jenen durch starke Pfeiler mit Halbsäulen abgetrennt werden. Die Form der Kapitäle und der ganze Charakter erinnert an die Kapitolkirche von Köln, doch entspricht die etwas feinere Arbeit dem um ein Weniges jüngeren Alter. Einzelne Theile und

[1]) F. v. Quast, durch den im zehnten Heft der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande (1847) zuerst die Daten über die Erbauungszeit der Kapitolskirche zusammengestellt waren, hat später die durch den Orgelbau verdeckte, aber vollkommen erhaltene Einrichtung des westlichen Abschlusses des Mittelschiffes entdeckt und darüber im dreizehnten Heft der genannten Jahrbücher Auskunft gegeben. Hienach öffnete sich unterwärts nach der Thurmhalle eine Arkade mit zwei Säulen, oberwärts ein hoher Bogen, der — ganz nach dem Muster des karolingischen Münsters zu Aachen — mit einer andern Arkade und darüber mit zwei gegen die obere Bogenwölbung anstossenden Säulen ausgefüllt ist, Alles dies in besonders schmuckreicher Entfaltung des romanischen Styles des elften Jahrhunderts.

Einrichtungen in der Krypta deuten aber zugleich auf eine später erfolgte Bauveränderung; Einiges davon im Charakter der spätromanischen Formen des Oberbaues, bei dessen Ausführung demnach diese Veränderungen mit vorgenommen sein werden. (Ueber den Oberbau s. unten.)

Köln. St. Gereon. — Einem, schon in Constantinischer Zeit gegründeten (möglicher Weise in den folgenden Jahrhunderten erneuten) Rundbau [1]) wurde im elften Jahrhundert auf der Ostseite ein langer Hochchor hinzugefügt und die so erweiterte Kirche im J. 1069 geweiht. Dieser Anlage gehört der zwischen dem gegenwärtigen Rundbau und den ostwärts belegenen Thürmen von St. Gereon befindliche Theil des Chores an. Die Aussenseiten desselben, aus Tufsteinen aufgeführt, sind mit zweifachen, ganz flachen und schmalpilastrigen Wandarkaden versehen, die eine über der andern, die obere ursprünglich mit kleinen Fenstern. Doch deuten noch erkennbare Spuren dahin, dass später grössere Fenster romanischen Styles, in andrer Anordnung und die Arkaden durchschneidend, eingebrochen wurden. Aber auch diese Einrichtung ist nachmals durch wiederum anders angelegte noch grössere gothische Fenster und die Hinzufügung der dazu gehörigen Strebepfeiler wieder aufgehoben. Die Krypta unter diesem Theil des Chores hat zweimal fünf niedrige Säulen mit rohen Würfelkapitälen, deren Deckgesimse, ebenso wie dies bei den vorgenannten Gebäuden der Fall, mit dem Karnies gebildet sind. Diesen Säulen correspondiren Wandpfeiler an den Seitenwänden der Krypta. (Die übrigen Bautheile von St. Gereon s. unten.)

Bonn. Münster. — Der Theil des hohen Chores, welcher zwischen den östlichen Thürmen des Münsters und dem Querschiff belegen ist, entspricht, mit Ausnahme seines später hinzugefügten Obertheiles, völlig dem oben besprochenen Chortheil von St. Gereon, gehört also derselben, wenn nicht einer noch frühern Bauepoche an. Denn bei den flachen Wandarkaden, die auch hier an den Aussenseiten erscheinen, wechseln in den Bögen selbst (was besonders auf der Südseite erkennbar) Lagen von Ziegeln mit Tufsteinen ab, u. A. an die entsprechende Anordnung am Vorbau von St. Pantaleon zu Köln erinnernd. In der Krypta stehen zunächst, gen Westen, zweimal drei Pfeiler, dann zweimal vier Säulen, diese mit etwas flacherem Würfelkapitäl und ausladendem Karnies im Deckgesims. Aehnliche Deckgesimse auch über den Pfeilern und den entsprechenden Wandpfeilern. — Ferner scheint der Zeit des elften Jahrhunderts anzugehören: der Unterbau der östlichen Thürme und der zwischen ihnen vortretenden Absis, sowie die Anlage der Westseite des Münsters, die ursprünglich als ein breiter Thurmbau mit runden Treppenthürmchen auf den Seiten angeordnet war. (Vergl. meinen Aufsatz über den Münster von Bonn, oben, Abschn. I, 5)

Kirche zu Zülpich. — Am Aeusseren des Chores Spuren einer baulichen Anordnung, die den Resten des elften Jahrhunderts an St. Gereon ebenfalls entspricht, wenn auch möglicher Weise etwas jünger ist. Doch sind hier nur Lissenen mit Bogenansatz erhalten. Später sind Fenster frühgothischen Styles eingebrochen. Die Absis innen rund, aussen eckig. — Auf der Südseite des Chors der Annokapelle, jetzt in Unstand. Die Fenster noch mit Säulen und Säulenbündeln, an den Kapitälen mit Band-

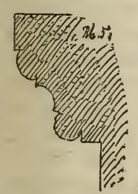
[1]) Die Spuren des älteren Rundbaues, die an der Nordseite des gegenwärtigen zu Tage treten, sind neuerlich durch F. von Quast nachgewiesen, im 13ten Heft der Jahrbücher des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande.

verschlingungen und Blättern im Charakter von 1100 oder etwas später. — Unter dem Chor und unter der Kapelle die Krypta. In jedem Raume zweimal drei einfache Säulen mit höchst schlichten Würfelkapitälen; eins der letzteren (Rh. 3.) von eigen geschweifter Form, im Profil karniesartig, wie gelegentlich in der orientalischen Architektur. Unter der Wand zwischen Chor und Kapelle, somit zwischen den Säulenreihen, drei Pfeiler mit Karnies-Deckgesimsen, also wiederum mit der bei den vorgenannten Gebäuden charakteristischen Gliederung.



Köln. St. Aposteln. — Ein ältester Bau, begonnen im J. 1021, abgebrannt 1099; ein Neubau, abermals abgebrannt 1199. Von einer dieser älteren Anlagen, vielleicht noch von der ersten, rühren die Arkaden des Schiffes in ihrer ursprünglichen Form her: viereckige Pfeiler von schönem Verhältniss mit breiten Halbkreisbögen; das Deckgesims der Pfeiler (Rh. 4.) wiederum in der vorherrschenden Karniesform. (Später sind hiemit Aenderungen vorgenommen.) — Ebenfalls einer der älteren Anlagen gehört der Thurm über der Mitte der Westseite in seiner ursprünglichen Einrichtung an. An seinen Seiten halbrunde Treppenthürme, die aber nicht bedeutend emporgeführt. Wechsel von rothen und weissen Sandsteinen. Zwei spitzbogig moderne Thüren an der Westseite des Thurmes scheinen gothisch-modernisirender Zeit anzugehören. (Das Uebrige s. unten.)

Münstereiffel. Pfarrkirche (ehemalige Stiftskirche). — Einfache Pfeilerbasilika; das Mittelschiff ursprünglich ohne Gewölbe. Die Pfeiler mit eigenthümlich gebildetem Deckgesimse (Rh. 5.). An den Rückseiten der Pfeiler und an den Wänden der Seitenschiffe schmale Pilaster. Spätere Kreuzkappengewölbe (ohne Gurte); eben solche auch in dem ziemlich ausgedehnten Chor. Nur die alte Absis ist verziert, mit einfachen Arkaden auf Halbsäulen. Ausgedehnte Krypta, meist erneut. In ihr nur zwei alte Säulen, mit flachen Blätterkapitälen (eine Reihe von Blättern) und korinthischen Voluten; Styl des elften Jahrhunderts.

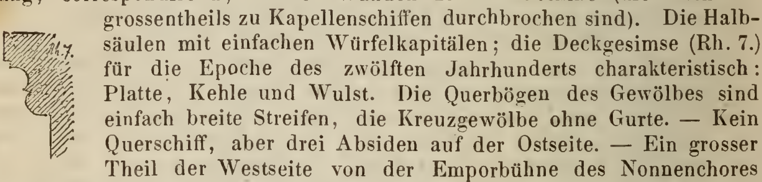


Kirche zu Altenahr. — Einfache Pfeilerbasilika mit einem Querschiff, jetzt roh verschmiert und verputzt. Starke viereckige Pfeiler mit einfachem Deckgesims (Rh. 6.). Je ein Pfeiler um den andern hat, aufsteigend über dem Deckgesims, einen Wandpilaster, der jedoch ursprünglich nicht zur Unterstützung eines Gewölbgurtes bestimmt gewesen zu sein scheint. (Spätgothisches Gewölbe.) Die Seitenschiffe ebenfalls mit Wandpfeilern und (wohl modernen) Kreuzgewölben. Ueber den vier starken Schwibbögen des Querschiffs ein niedriger Thurm mit Arkadenfenstern. Der Chor einfach gothisch, nicht bedeutend, doch noch aus guter Zeit. — Das Aeussere roh beputzt. Am südlichen Kreuzgiebel Lissenen und Bogenfries. An der Westseite ein einfach zierliches rundbogiges Portal mit einer Säule auf jeder Seite.

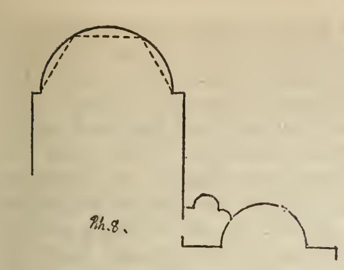
Köln. St. Ursula. — Einfache Pfeilerbasilika. An den Rückseiten der Pfeiler Halbsäulen mit guten Würfelkapitälen; die Seitenschiffe, den

Halbsäulen entsprechend, mit alten Kreuzgewölben. An den Wänden des (ursprünglich flachgedeckten) Mittelschiffes sitzen über den Deckgesimsen der Pfeiler flache Pilaster auf. Dazwischen die Arkaden von Emporen; diese jetzt vermauert; doch im Innern der alten Empore eine Arkade noch sichtbar: ein grösserer Rundbogen, ausgesetzt mit zwei Säulen und drei kleineren Bögen. — Auf der Westseite eine ausgedehnte Empore, für den Nonnenchor bestimmt, unterbaut durch eine reich ausgebildete Pfeiler- und Säulenstellung; was bei der letzteren an ausgebildeten Kapitälen erscheint, trägt den streng romanischen, aber nicht mehr rohen Charakter des zwölften Jahrhunderts. (Diese Einrichtnng oben und unten grossentheils verbaut.) Ueber der Chorbühne erhebt sich der Thurm, einfach romanisch, doch schon im übergangsartigen Charakter; über der Empore, gegen das Schiff der Kirche hin wird er durch einen breiten, wieder durch eine Arkade unterbauten Schwibbogen getragen. — (Der Chor der Kirche später, im ausgebildet gothischen Style, mit weiten Fenstern, denen meist das Stabwerk fehlt. Das Mittelschiff ebenfalls in ausgebildet gothischer Zeit überwölbt. Die Fenster der Seitenschiffe und eines zweiten Nebenschiffes auf der Südseite im spätest gothischen Style.)

Köln. St. Mauritius. — Im J. 1144 vollendet. — Einfach romanische Gewölbkirche. Schlichte viereckige Pfeiler, ziemlich schlank und durch ziemlich breitgespannte Bögen verbunden. Einer um den andern ist breiter und mit Pilastern versehen, die als Gurtträger emporlaufen; an den Rückseiten dieser Pfeiler sind ebenfalls Pilaster, während sich an den Rückseiten der schmaleren Pfeiler Halbsäulen befinden. Dieselbe Einrichtung, correspondirend, an den Wänden der Seitenschiffe (die nachmals grossentheils zu Kapellenschiffen durchbrochen sind). Die Halbsäulen mit einfachen Würfelkapitälen; die Deckgesimse (Rh. 7.) für die Epoche des zwölften Jahrhunderts charakteristisch: Platte, Kehle und Wulst. Die Querbögen des Gewölbes sind einfach breite Streifen, die Kreuzgewölbe ohne Gurte. — Kein Querschiff, aber drei Absiden auf der Ostseite. — Ein grosser Theil der Westseite von der Emporbühne des Nonnenchores eingenommen. Die Unterwölbung derselben (bedeutend verbaut) ruht in der Mitte auf Säulen; die eine sichtbare Säule mit einem streng romanischen Blätterkapitäl. Oben ebenfalls eine Arkade mit einer Säule, die, wie es scheint, die östliche Mauer des (ursprünglich wohl mehr ausgezeichneten) Thurmbaues trägt. — Im Aeusseren das Oberschiff mit sehr flachen Pilaster-Arkaden, zwischen diesen die (später erweiterten) Fenster. Das Kämpfergesims dieser Pilaster ist ein einfacher Rundstab. Dieselbe Dekoration ursprünglich an den Seiten-Absiden. Die Haupt-Absis mit Säulen-Arkaden über Pilastern. Ueber den Ecken zwischen Haupt- und Seiten-Absiden schlanke, achteckige, einfach romanische Thürme.



Köln. St. Pantaleon. — Das Schiff der Kirche als Pfeilerbasilika mit gewölbten Seitenschiffen. Breite, grosse und geräumige Verhältnisse, namentlich das (sehr spät mit einem flachen Netzgewölbe versehene) Mittelschiff von breiter Disposition. Einfach viereckige Pfeiler, mit den Rundbögen in gutem Verhältniss; an ihren Rückseiten, und correspondirend an den Wänden der Seitenschiffe, Halbsäulen; diese jedoch ohne Kapitäl, statt dessen das Deckgesims der Pfeiler (welches dem von St. Mauritius ähnlich ist), wie auch das Fussgesims derselben (in der umgekehrten Form des Deckgesimses) um sie herumgeführt ist. Die Quergurte der Seitenschiffe haben das



Wulstprofil, in der Stärke der Säulen; die Kreuzgewölbe ohne Gurte. — Etwas höhere Schwibbögen gegen den Chor hin bilden die Begrenzung von einer Art Querschiff, das über die Seitenschiffe hinaustritt. Die Flügel desselben mit besondern Absiden (gen Osten). Zwischen der Absis des südlichen Flügels und der benachbarten Chorwand ist ein seltsames, einfach romanisches Kapellchen mit eigener kleiner Absis eingebaut (Rh. 8.). Der südliche Flügel, über dem alten Unterbau, im Uebergangsstyle aufgeführt und namentlich im Inneren zierlich dekorirt. Die Chor-Absis über dem alten Unterbau, dreiseitig geschlossen, in einfach gothischer Ausführung.

Köln. St. Cäcilia. Pfeilerbasilika ohne Querschiff, in der Anordnung der Schiffe der von St. Pantaleon durchaus entsprechend. Das Mittelschiff mit spätgothischem Gewölbe. Das Aeussere einfach. Rundbogige Friese mit Lissenen. Wandarkaden mit zierlichen Würfelknaufsäulen um die Fenster der Hauptabsis. Die Oberfenster des Schiffes mit dickem Wulstprofil.

Köln. St. Johann Baptist. — Aelterer Bau; neue Weihung 1201. Die Kirche scheint eine einfach romanische Pfeilerbasilika, wohl mit Emporen, gewesen zu sein. Doch ist daran ungemein viel verändert. Ein zweites Paar Seitenschiffe, gleich hoch mit den alten, ist angebaut worden, wobei einfach viereckige Pfeiler stehen geblieben sind. Spätestgothische Fenster und Gewölbe.

Köln. St. Severin. — Alte Bautheile: Krypta mit vier Säulen (Würfelkapitäle und achteckige Schäfte) und zehn viereckigen Pfeilern; der östliche Theil der Krypta zierlich spätromanisch. In der Kirche das Zwischenfeld, das den Anschein eines ehemaligen Querschiffes hat. Dies in einfach strengem romanischem Styl. Doch ist hier viel verändert. — Erasmuskapelle, auf der Nordseite der Kirche (Zugang von der östlichen Seite des Kreuzganges), mit einem Tonnengewölbe und halbrunder Absis.

Kirche zu Lövenich (bei Köln). — Einfache Pfeilerbasilika, doch von ansprechender Anlage. Kleine Absiden an den Seitenschiffen, die grössere Absis des Mittelschiffes mit einem quadratischen Vorraum. Der letztere gewölbt, mit Wulstgurten und niedriger als das Schiff, so dass sich das Aeussere, von der Chorseite aus, malerisch gruppirt. Die Pfeiler einfach viereckig; die Deckgesimse noch mit Karniesen, doch nur unter den Bögen selbst, während die Vorder- und Rückseiten der Pfeiler glatt sind. Am Aeusseren einfache Rundbogenfriese. An der Wand des Vorraumes der Hauptabsis ein einfaches Rosenfenster. Die Oberfenster des Schiffes in einfach alter Form, die übrigen später verändert.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Kreuzgang vor der Westseite, an der einen Seite noch mit kleinen Arkaden im Einschluss der grösseren von Pfeilern getragenen Bögen. Diese im Styl des zwölften Jahrhunderts, streng romanisch.

Kirche zu Schwarz-Rheindorf. — Doppelkirche, einem Nonnenstift zugehörig, von sehr eigenthümlicher Anordnung; in der ursprünglichen Anlage 1151 geweiht, in den nächsten Jahrzehnten erweitert. Die untere

Kirche für das Volk bestimmt, die obere für die Nonnen, beide durchaus gewölbt und durch eine im Mittelfelde der Zwischendecke befindliche achteckige grosse Oeffnung (die nachmals vermauert) miteinander verbunden. Der Grundriss ursprünglich ein einfaches Kreuz mit kurzen Schenkeln und auf der Ostseite hinaustretender Absis; die drei andern Kreuzflügel innerhalb der sehr starken Wände der Unterkirche absiden-förmig, die der Oberkirche geradlinig geschlossen. Sonst das Innere einfach; die Kämpfergesimse (vorherrschend Kehle und Wulst), wie die sonstigen Gliederungen in charakteristisch romanischer Bildung. Ecksäulen mit Blätterkapitälen in dem Felde vor der Absis der Oberkirche. Aussen um den Fuss der Oberkirche, als Krönung des Unterbaues, eine reiche Arkadengallerie; die Säulchen derselben mit verschiedenartigst ornamentirten Kapitälen streng romanischen Styles, scharf ausladenden, wohlgebildeten Consolen und mit Eckblättern an den Basen. Das Gesims über den Arkaden ein Wulst mit versetzter Stabverzierung, von stark gegliederten Consolen getragen. Ein ähnliches, anderweit ornamentirtes Gesims auch am Oberbau; darunter ein Rundbogenfries mit Lissenen, an der Absis mit Halbsäulen. Ueber dem Mitteltheil des Gebäudes ein starker Thurm mit Wandarkaden und Rundbogenfriesen. — Erweiterung der Doppelkirche gen Westen, durch Hinzufügung zweier Gewölbfelder im Inneren. Sehr merkwürdig die Verbindung der früheren mit den späteren Theilen in der Unterkirche. Hier lehnt nämlich die flache Halbkuppel des absidenförmigen Schlusses der ursprünglichen Anlage rückwärts gegen eine andre ähnliche, von Westen her eingewölbte Halbkuppel, und zur Unterstützung beider sind, in byzantinisirender Weise, zwei Säulen untergesetzt, deren Bögen in die Kuppelwölbungen einschneiden. Die Säulen von schlanker, elegant romanischer Bildung. Der Arkadengang im Aeusseren ist, mit Benutzung des Vorhandenen, theilweis an der hinzugefügten Südseite des Gebäudes und an der Westseite fortgesetzt [1]).

Bonn. Münster. — Der östliche Theil des Chores, d. h. die Absis, die beiden Thürme und das zwischen ihnen belegene Baustück sammt den darunter befindlichen Theilen der Krypta aus der Zeit um die Mitte des zwölften Jahrhunderts (da hier, urkundlich, bedeutende Bau-Unternehmungen stattfanden). In diesen Theilen der Krypta vier Säulen mit streng-gebildeten Würfelkapitälen; ihre Basen mit dem Eckvorsprung. Der Oberbau, namentlich die Absis, im Inneren durchaus einfach. Das Aeussere reich, aber durchaus klar und in strenger Bildung des Einzelnen. Zwei Untergeschosse, an der Absis und den Thürmen, mit Wandsäulen und Bögen (die in den oberen Arkaden befindlichen Fenster der Absis später erweitert, rundbogig, aber mit gothischem Stabwerk). Eine Arkadengallerie unter dem Dache der Absis; darüber das Wulstgesims mit versetztem Stabwerk. Die Obergeschosse der Thürme mit Rundbogenfriesen und Lissenen und mit Arkadenfenstern.

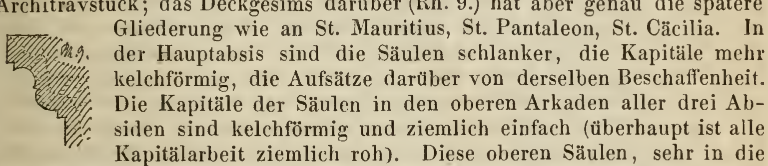
Aus derselben Zeit (urkundlich) der vollständig erhaltene Kreuzgang. Kleine Arkaden von je drei Säulen zwischen Pfeilern. Die Säulenkapitäle in sehr mannigfaltiger Weise, aber im strengen romanischen Style und ohne sonderlich ausladendes Relief ornamentirt. Blätter auf den Ecken der Basen. — Obergeschosse des Kreuzganges. Am westlichen Flügel Arka-

[1]) Genaue Untersuchungen und ausführliche Darstellungen in dem Werk von A. Simons: die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, Bonn 1846.

denfenster. Am östlichen Flügel Bögen und Lissenen (doch verbaut). Am südlichen Flügel ein durch Arkaden geöffneter Corridor, auf stark vortretenden Mauerbögen von gedrückter Form ruhend; diese über Säulen mit Würfelkapitälen gewölbt, welche vor die Pfeiler des Kreuzganges, an der Seite des Hofes, frei vortreten.

Köln. St. Gereon. — Die Absis des Chores, die daranstossenden Thürme und das Feld zwischen beiden, sammt den unter diesen Theilen belegenen Theilen der Krypta, bilden ähnlich, wie die entsprechende Anlage des Bonner Münsters, einen Zusatz aus der Zeit des zwölften Jahrhunderts; eine gewisse grössere Opulenz in der Dekoration bei schon minder reiner Würde der Verhältnisse scheint auf eine etwas jüngere Zeit zu deuten. Dies gilt besonders von den gehäufteren Zierden des Aeusseren. Auch das Innere der (rococoisirten) Absis ist mit doppelten Wandarkaden versehen. Der entsprechende Theil der Krypta hat acht Säulen mit sauber gearbeiteten Würfelkapitälen (wie an den Wandsäulen des Oberbaues) und mit Eckblättern an den Basen. An den Wänden der Krypta sind hier correspondirende Halbsäulen angeordnet. Seitenkapellen der Krypta unter den Thürmen.

Köln. Gross St. Martin. — Merkwürdige und eigenthümlich grossartige Nachbildung der Bauanlage von St. Maria auf dem Kapitol, in ihren älteren Theilen aus der Zeit um die Mitte und nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts [1]. Die Flügel des Querschiffes ebenso wie dort als Absiden gestaltet, doch die ganze Choranlage (zunächst im Inneren) von entschiednerem Höhenverhältniss, näher zusammengerückt und von mehr übersichtlicher, höchst bedeutender Wirkung. Im Detail eine raffinirte Durchbildung des Systems, doch insofern wieder sehr beschränkt, als die offenen Chor-Umgänge der Kapitolskirche hier zu dekorirenden Wand-Arkaden werden. Auffallend sind die Kapitäle der Säulen an den unteren Wand-Arkaden und den Querschiffs-Flügeln. Sie haben ein Blattwerk von anscheinend hochalterthümlicher Bildung und darüber eine Platte wie ein Architravstück; das Deckgesims darüber (Rh. 9.) hat aber genau die spätere



Gliederung wie an St. Mauritius, St. Pantaleon, St. Cäcilia. In der Hauptabsis sind die Säulen schlanker, die Kapitäle mehr kelchförmig, die Aufsätze darüber von derselben Beschaffenheit. Die Kapitäle der Säulen in den oberen Arkaden aller drei Absiden sind kelchförmig und ziemlich einfach (überhaupt ist alle Kapitälarbeit ziemlich roh). Diese oberen Säulen, sehr in die Höhe gezogen, in ihrer unteren Hälfte polygonisch, in der oberen cylindrisch, sind in dieser gesuchten Länge nicht von schönem Eindruck. Die Halbsäulen an den Pfeilerecken im Kreuz haben einfache Würfelkapitäle. — Das Schiff hat mächtige Pfeilerarkaden von hohem, freien Verhältniss. Die Halbsäulen, an den Rückseiten der Pfeiler und sonst, wiederum mit einfachen Würfelkapitälen (die aber durchaus nicht mehr die Plumpheit der in der Kapitolskirche haben); die Deckgesimse darüber wiederum mit der, für das zwölfte Jahrhundert charakteristischen Gliederung. — Ueber dieser Pfeiler- und Bogenstellung des Schiffes beginnt ein späterer Bau. Er hat zunächst spitzbogige Wand-Arkaden, deren Säulchen mit kelchför-

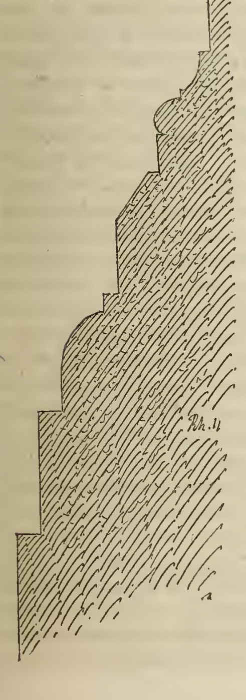
[1]) v. Lassaulx (Architektonisch-historische Berichtigungen und Zusätze zu der Klein'schen Rheinreise, S. 495) hat das Datum einer im J. 1172 erfolgten Einweihung der Kirche.

migen, entschieden dem Uebergangsstyle angehörigen Kapitälen versehen sind. Denselben Styl zeigen die Gurtträger; die Gewölbgurte haben schon das gothische Profil. Auch das spitzbogige Portal der Westseite gehört dem Uebergangsstyle, und zwar dessen schönster Ausbildung, an; seine Säulen sind mit geschmackvoll romanischen Kapitälen versehen, seine Bogenwulste ornamentirt. — Im Aeusseren haben die drei Absiden die Dekoration des ausgebildeten romanischen Styles (ähnlich wie am Bonner Münster und an St. Gereon); die über ihnen emporsteigenden Giebel sind mit einer Nischendekoration, schon in der Form der spätromanischen Fächerfenster, versehen. Darüber erhebt sich — das Zeugniss einer schon sehr gesteigerten Opulenz — ein mächtiger viereckiger Mittelthurm, flankirt mit achteckigen Erkerthürmchen, von kühner, zum Theil verwegener Anlage. Unterwärts ruht dessen Masse auf einer offenen Arkaden-Gallerie, den unter den Dächern der Absiden entsprechend, die selbst die Erkerthürmchen durchschneidet und einen eigenthümlich kühnen, doch nicht schönen Eindruck hervorbringt. (Jetzt ist sie bei der Baufälligkeit, zu der die ganze Anlage führen musste, zumeist vermauert.) Der obere Theil des Thurmbaues hat anderweitig romanische Dekoration. Im Detail herrscht dabei übrigens keine sonderlich feine Durchbildung.

Köln. St. Aposteln. — Ueber die alten Pfeiler-Arkaden des Schiffes etc. s. oben S. 193. Der spätere Bau erscheint als nach dem Brande von 1199 ausgeführt. Die Wände des Mittelschiffes sind verstärkt worden, indem vor die Pfeiler pilasterartige Vorsprünge vorgelegt und die Bögen mit gleichen Vorsprüngen umwölbt wurden. Ein Pfeiler um den andern hat zugleich emporlaufende Halbsäulen, als Gurtträger für das Gewölbe des Mittelschiffes, erhalten. Ausserdem Halbsäulen an den Rückseiten der Pfeiler, mit Würfelkapitälen, die aber beträchtlich höher sind, als die Deckgesimse der Pfeiler. Die sonstigen Kapitäle von charakteristisch spätromanischer, die Deckgesimse von attischer Form. Ueber den verstärkten Arkaden des Mittelschiffes eine kleine rundbogige Gallerie. — Die letzte Arkade vor dem Querschiff ist schon von Grund aus nach dem bei dem Umbau befolgten Princip angelegt. Dies ist also kein Rest mehr des alten Baues, vielmehr ein mit der Choranlage gleichzeitiger Theil. Die letztere befolgt wiederum das System der Kapitolskirche, in der bei Gross St. Martin vorhandenen Umbildung desselben. Doch scheint es, dass man das dortige gesteigerte Höhenverhältniss absichtlich wiederum vermeiden wollte; aber man büsste dabei, indem die räumliche Eintheilung schwerer, indem die Arkaden in den Absiden breiter und niedriger wurden, wesentlich an der Grossartigkeit der inneren Gesammtwirkung ein. Nur dass der Mittelraum mit einer erhöhten Kuppel bedeckt ist (was bei St. Martin nicht der Fall), gewährt einen schönen Eindruck. Dagegen ist das Aeussere des Chorbaues von ungemein glücklicher Composition, wohl das geistreichste Beispiel dieser Art. Dass die Kuppel, in der Mitte, nur flach und mit einem kleinen (byzantinisirenden) Laternchen gekrönt emporsteigt, bringt eine ungleich schönere Wirkung hervor, als der lastende Thurm von St. Martin. Die schlanken, zwischen den Absiden vortretenden Eckthürme flankiren die Kuppel vortrefflich. Doch ist zu bedauern, dass ihrer nur zwei, an der Ostseite, vorhanden sind; (die vorspringenden gen Westen, welche die Composition abgeschlossen hätten, lagen gar nicht im Plane). Auch das erscheint nicht besonders schön, dass diese Eckthürme (die oberwärts achteckig werden) im Unter-

bau rund und die Wandarkaden, welche die Absiden in zwei Geschossen schmücken, sammt ihren Gallerien unter dem Dache, im Widerspruch gegen die Bogenlinien der Arkaden um sie herumgeführt sind. Das Detail der Anlage ist zumeist roh; das Deckgesims z. B., welches die an den unteren Arkaden angewandten Pilaster bekrönt, besteht aus zwei Wulsten mit einem Eckstäbchen dazwischen (Rh. 10.). — Das Aeussere des Schiffes ist sehr einfach. — An der Westseite ist ein besonderes Querschiff angeordnet. Die innere Dekoration desselben, die des Schiffes fortsetzend, hat schon den Uebergangscharakter, mit Einführung des Spitzbogens.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Der Oberbau der Chorpartie gehört in die Bau-Periode der ebengenannten Gebäude. Für das Innere der Hauptabsis sind die Doppelsäulen, welche über je einer unteren Säule frei vor der Wand stehen, und die zierlich romanischen Kapitäle derselben bezeichnend; für das Aeussere eine Dekoration, die die Absiden-Dekoration der zuletzt besprochenen Gebäude völlig wiederholt. Im Inneren der Absiden des Querschiffes sieht man an den entsprechenden Stellen schlanke Halbsäulen mit Würfelkapitälen von der späteren Formation. Die Bögen, welche diese Säulen verbinden, schneiden spitzbogig in die Halbkuppel ein (was möglicher Weise wieder von einer späteren Anordnung herrühren könnte). Das Aeussere des Oberbaues dieser Querschiffflügel ist ziemlich roh: Reste rundbogiger Friese, später erweiterte Fenster etc.; zugleich aber haben dieselben, zur Stütze ihrer Gewölbe und schon als Vorläufer des Princips der germanischen Architektur, nach aussen vortretende schwere Strebebögen. (Leichtere Strebebögen an der Hauptabsis sind abermals späterer Zusatz.)



Köln. Taufkapelle von St. Georg. — Dieselbe tritt westwärts vor das Mittelschiff der Kirche vor und ist mit diesem durch einen breiten, mehrfach abgestuften offenen Schwibbogen, dessen untere Laibung durch grosse Halbsäulen mit Würfelkapitälen getragen wird, verbunden. Es ist ein Bau von quadratischer Grundfläche, unterwärts mit drei, von Säulen und Bögen eingefassten Nischen an jeder der offenen Seiten, oberwärts mit einer Wand-Gallerie, die sich durch kleine Arkaden und die Fensterbögen gegen das Innere öffnet, überwölbt mit einer flachen Kuppel. Die ganze Behandlung deutet auf spätest romanische Zeit, doch sind keine Formen des Uebergangsstyles eingemischt. Besonders gilt dies von dem Gesammtcharakter der Säulen und ihrer Kapitäle, welche letzteren die geschmackvollsten Beispiele romanischer Ornamentik, zum Theil mit frei untermeisselten Details, enthalten. Die grossen Säulen unter dem Schwibbogen mit edel gebildeten, etwas verzierten Würfelkapitälen. Im Aeusseren der Kapelle ist besonders der reichgegliederte Sockel (Rh. 11.) charakteristisch. Die auffallende Stärke des Mauer-

werkes deutet darauf hin, dass es im Plane lag, über der Kapelle einen Thurmbau auszuführen.

Abteikirche von Brauweiler. — Mit Ausnahme der älteren Krypta (vergleiche oben) ein grossartiger, in eigenthümlichem Reichthum durchgeführter Bau aus spätromanischer Zeit, mit Elementen des Uebergangsstyles [1]). Das Innere der Kirche erscheint in der ganzen Ausdehnung von vornherein auf Gewölbe berechnet. Im Schiff wechseln einfache viereckige Pfeiler (von zu schlankem Verhältniss) mit solchen, an denen starke Halbsäulen als Gurtträger für das Gewölbe emporsteigen. Darüber, von den Gurtträgern unterbrochen, laufen Wandarkaden von ziemlich bedeutender Dimension hin; über diesen grosse Fenster, im Aeusseren mit einer Wulst-Einfassung. Die Gewölbe sind spätgothisch (mit Gurten von flachem Kehlenprofil); wie die ursprüngliche Einrichtung derselben gewesen, ist nicht recht deutlich, da auch in der Mitte des einzelnen Gewölbequadrats, über jenen Wandarkaden, romanische Halbsäulen als Gurtträger emporsteigen und ein Stück Maueransatz tragen, das etwa dem Ansatz eines Querbogens, quer über das Kirchenschiff hin, zu vergleichen sein dürfte. Vielleicht waren es ursprünglich sechstheilige Gewölbfelder. Die Säulenkapitäle sind zumeist mit romanischem Blattwerk von später Art, doch von einer eigenthümlichen, fast ägyptisirenden Bildung, versehen. Die der Hauptgurtträger aber sind grösseren Theils mit figürlicher Sculptur herbromanischen Styles bedeckt, in der sich, sehr merkwürdiger Weise, architektonische Kräfte aussprechen, indem mehrere Halbfiguren, um den Körper des Kapitäles sich umherreihend, die Deckplatte und somit auch die Gewölbebögen karyatidenartig stützen und tragen. — Die Seitenschiffe haben ältere Kreuzgewölbe, die an den Pfeilern durchgehend von schmalen Pilastern, an den Wänden durchgehend von schlanken Wandsäulen mit Würfelkapitälen getragen werden. Die Kreuzgurte in den Gewölben der Seitenschiffe haben schon das einfachste Birnenprofil. — Gen Osten ein Querschiff. Die etwas niedrigen Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes im romanischen Spitzbogen, von Pilastern getragen. Letztere haben als Bekrönung unter dem Deckgesimse einen kleinen rundbogigen Fries. Die Flügel des Querschiffes durch Chorbrüstungsmauern von dem Mittelraume abgeschnitten, deren äussere Seiten mit zierlichen Arkadennischen und Tablettenwerk geschmückt. — Zwischen Querschiff und Absis im Zwischenfeld mit seitenschiffartigen Nebenräumen, die von dem Mittelraum durch romanisch spitzbogige Arkaden abgetrennt werden. Aus diesen Seitenräumen führen Thüren in die zu den Seiten der Absis stehenden Thürme, die nördliche im gebrochenen Rundbogen, die südliche im Spitzbogen überwölbt. In den Lünetten dieser Thüren Reliefornamente, je eine sitzende Figur und geschmackvoll romanisches Blattwerk, das besonders in der Lünette der südlichen Thür von ausgezeichneter Schönheit ist. — Die Absis mit zierlichen romanischen Arkaden geschmückt, bei deren oberen die Säulenschäfte in derselben Weise, wie in St. Martin zu Köln, mit hohen polygonen Untersätzen, doch nicht in so übertrieben spindelför-

[1]) Unter dem Abte Godesmann von Freimersdorf, welcher 1226 starb, wurde die Abtei durch eine Feuersbrunst fast ganz verzehrt. Ohne Zweifel sind die vorhandene Kirche und die ihr entsprechenden alten Klosterbaulichkeiten der nach diesem Brande entstandene Neubau. Vergl. Ristelhueber, Beschreibung des Land-Arbeitshauses zu Brauweiler, S. 25.

miger Dimension, versehen sind. Der alte Hochaltar in der Absis an der Vorderseite mit eleganten romanischen Arkaden. Sehr merkwürdig und eigenthümlich ist es, dass an die Absis, in der Mitte, sich in gleichzeitiger Anlage noch eine viereckige Kapelle anschliesst, die mit dem Innern der Absis durch eine offene Bogenstellung prächtig romanischen Styles in Verbindung steht. In der Mitte wird diese Bogenstellung durch eine starke Säule von buntem Marmor mit brillant romanischem Kapitäl getragen.

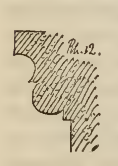
Im Aeusseren zeigt die Chorpartie die übliche spätromanische Anordnung: Wandarkaden über einander, und als Krönung ein Tablettenwerk und ein kleiner Arkadengang. So an der Absis selbst, so an den Thürmen zu deren Seiten. Die Thürme treten nicht so weit vor, wie die Flügel des Querschiffes, lehnen auch nicht an dasselbe an. (Der südliche dieser Thürme hat nur die Dachhöhe der Kirche; der nördliche ist, wohl in Folge eines Brandes, noch tiefer abgetragen. Ueber der Mitte des Querschiffes erhob sich ursprünglich ohne Zweifel ein Mittelthurm; wenigstens war die Anlage jedenfalls darauf berechnet.) An den Giebelwänden des Querschiffes spitzbogige Wandnischen. — Sehr merkwürdig die westliche Seite der Kirche. Hier, in der Mitte, erhebt sich ein grosser und starker Thurm romanischen Styles, unterwärts eine nach dem Innern der Kirche zu geöffnete Halle bildend. Zu dessen beiden Seiten steigen zwei andre viereckige Thürme empor, desselben Styles, aber von beträchtlich geringerem Durchmesser, etwa der Anlage der sonst und früher üblichen Treppenthürme vergleichbar. Im Untergeschoss sind sie mit dem Hauptthurme verbunden; oberwärts aber, wo die Geschosse sich, obschon nur in geringem Maasse verjüngen, lösen sie sich von demselben ab und steigen frei zu seinen Seiten empor, was einen sehr eigenthümlichen Eindruck macht. An der Vorderseite des westlichen Thurmes, innerhalb eines modernen Vorbaues und durch denselben zum Theil beeinträchtigt, ein altes merkwürdiges Portal. Zu den Seiten desselben, nicht eben als architektonische Gliederung zu betrachten, zwei freistehende schlanke Säulen mit romanischen Blattkapitälen, vielleicht von symbolischer Bedeutung (etwa Jachin und Boas). Am Architrav der Thür eine ziemlich rohe Sculptur, ebenfalls symbolischen Inhalts: innerhalb eines mit Blattwerk verzierten Halbkreises ein grosser Ring, um den sich zwei Schlangen winden, deren jede sich in den Schwanz beisst; zu den Seiten des Halbkreises zwei Löwen. — An der Südseite der Kirche, ehemals in den Kreuzgang führend, ein sehr zierlich dekorirtes rundbogiges Portal mit Säulen und Bogenwulsten.

Vom Kreuzgange neben der Kirche ist noch ein bedeutender Theil erhalten. Grosse Halbkreisbögen über Pfeilern, in deren Ecken zierlich romanische Säulen eingelassen sind. (Die Arkaden, im Einschluss dieser grossen Bögen, fehlen.) Die Querbögen in der Ueberdeckung des Kreuzganges sind einfach dicke Wulste, auf Consolen ruhend; dazwischen einfache Kreuzgewölbe ohne Gurte. An der Seite der Kirche, wo der Kreuzgang abgerissen, sieht man über den Resten desselben an der Kirchenwand auch noch einige Reste ähnlich zierlicher gewölbter Oberräume. — An die Ostseite des Kreuzganges stossen andre Klosterräume an. Zunächst der Kapitelsaal, auf zwei zierlich romanischen Säulen, mit ziemlich breitgespannten flachen Querbögen, zwischen denen die einfachen Kreuzgewölbe eingesetzt sind. — Dann die sogenannte Medarduskapelle, auf vier ähnlichen Säulen und mit Wandpfeilern. Die Kapelle ist an ihrer Ostseite noch weiter hinausgebaut, indem sich hier starke viereckige Pfeiler von etwas

höherer Dimension anschliessen. Diese Bauveränderung scheint noch völlig demselben Style zu entsprechen.

Abteikirche zu Heisterbach (am Siebengebirge). — Von dieser, 1202 bis 1233 gebauten Kirche steht noch, als höchst malerische Ruine, der Bau der Chor-Absis. Es ist ein höcht elegantes Beispiel spätromanischer, vorzüglich raffinirter Architektur, wiederum auf der Grundlage des bei der Kapitolskirche und bei St. Martin zu Köln befolgten Systems. Ein Säulenkranz von sehr leichten und zierlichen Verhältnissen trennt die eigentliche Absis von einem um dieselbe herumlaufenden Umgange. Die Säulen sind doppelt, nach der Tiefe zu. Die vorderen Säulen stehen auf einer Brüstungsmauer; die hinteren auf andern Säulen von der Höhe dieser Mauer. Sie sind durch Spitzbögen verbunden, ihre Kapitäle aber schon in einer entartet flauen Weise des romanischen Styles behandelt. Ueber diesem Arkadenkranz, zu den Seiten der Fenster des Oberbaues, steht wiederum ein Halbkreis von schlanken Säulen, welche durch Rundbögen mit sehr verlängerten Schenkeln verbunden sind. Die starke Wand des um die Absis umherlaufenden Umganges wird durch tiefe Nischen ausgefüllt. Ueber den letzteren sind kleine Wandarkaden angeordnet, deren Säulchen, wo die Quergurte des Gewölbes des Umganges aufstossen, gedoppelt sind. Ueber diesen Quergurten erheben sich, gegen den Oberbau hin, einfache Strebebögen, die auswärts fast gänzlich als schräge Strebemauern erscheinen. Den ebengenannten kleinen Wandarkaden völlig entsprechend sind ähnliche auch am Aeusseren des Umganges vorhanden.

Köln St. Kunibert. — Geweiht 1248. Kirche von durchgebildeter Gewölbe-Anlage, mit einem schmalen Querschiff auf der Ostseite, über dessen Flügeln sich Thürme erheben; ein grosses Querschiff auf der Westseite, über dessen Mitte ein (neuerlich eingestürzter) Thurm. Entwickelung des Uebergangsstyles auf einfach romanischer Grundlage. Die Arkaden des Schiffes noch rundbogig; die Pfeiler wechselnd stärker und schwächer, die letzteren übertrieben schmal und schlank; die Bögen von angemessener Weite. Das Kämpfergesims (Rh 12.) in vereinfachter Wiederholung der Form des zwölften Jahrhunderts. Das Fussgesims in derselben Form, nur umgekehrt. Ueber den Arkaden, im Mittelschiff, eine rundbogige Wandgallerie auf Säulen, von gutem Verhältniss. An den Vorderseiten der breiteren Pfeiler Pilaster und Ecksäulen (die letzteren erst in einer gewissen Höhe eingeblendet) als Träger der Gurte des Hauptgewölbes. An den Rückseiten der Pfeiler und entsprechend an den Wänden der Seitenschiffe, schmale Pilaster als Gurtträger. Die Gewölbe der Seitenschiffe noch wesentlich rund, doch die Stirnbögen über den Fenstern elliptisch überhöht; die Kreuzgurte als Wulste, die Schlusssteine als herabhängende kugelartige Blumen. Im Gewölbe des Mittelschiffs die Quergurtbänder spitzbogig, die Stirngurte (im Wulstprofil) ebenso, die Kreuzgurte im Profil bereits birnenförmig. Die Blätterkapitäle der Säulen in einfach späten Formen. Die Fenster des Mittelschiffes weit romanisch, die der Seitenschiffe (innerhalb flacher Wandnischen) als achtblättrige Rosen. — Im Chor und dem östlichen Querschiff ist der romanische Halbkreisbogen nach aussen zwar ebenfalls noch vorherrschend, im Inneren aber tritt der Spitzbogen noch bedeutender hinzu. So besonders bei den reichen Säulenarkaden, welche die Absis im Innern, in zwei Reihen über einander, umgeben und von denen die oberen Spitzbögen in das Halbkuppelgewölbe der (im Grundriss noch



halbrunden) Absis einschneiden. Die Fenster der Giebelseiten des Querschiffes haben perspektivisch schräge Seitenwände, weil die innere Bestimmung ihrer Lage mit der äusseren (unter den Thürmen) nicht correspondirt. — Das Aeussere ziemlich roh. Die Absis mit rohen Säulen zu den Seiten der Oberfenster; darüber ein roher Arkadengang. Die östlichen Thürme oberwärts mit Fenstern und Fensterblenden im Uebergangsstyle. Mittelschiff und Seitenschiffe mit rundbogigen Friesen und Lissenen, die letzteren mit einem Rundstabe als Deckgesims. — An dem (neuerlich eingestürzten und wiederhergestellten) Bau des westlichen Querschiffes sind die östlichen Wände, wie die nördliche und südliche Wand noch alt. Hier ist Alles, auch die Wölbung der Fenster, bereits spitzbogig, obgleich immer noch in romanischer Behandlungsweise.

Köln. St. Andreas. — Langschiff und Querschiff (ohne Zweifel nach einem, im Jahr 1220 stattgehabten Brande) spätromanisch, mit Motiven des Uebergangsstyles. Die Arkaden des Langschiffes reich aus Pfeilern mit Halbsäulen gebildet; sehr brillante, zum Theil sehr geschmackvolle romanische Laubkapitäle; über den Arkaden hinlaufend ein Ornamentfries von derselben Art. Die Querbögen im Hauptschiff spitzbogig romanisch, die Kreuzgurte dazwischen schon von gothischer Form. Die Schwibbögen in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff ebenfalls spitzbogig romanisch, auffallend niedrig (aber nicht erniedrigt); darüber ein achteckiger zierlich romanischer Thurm, mit Arkadenfenstern. Der dreiseitige Schluss des südlichen Querschiffflügels spät, flachgothisch; der des nördlichen im zierlichen Uebergangsstyl, doch auch hier Fenster und Gewölbe flachgothisch. — An die Seitenschiffe sind später gothische Kapellen angebaut. — Auf der Westseite der Kirche eine geräumige Emporbühne für die Nonnen, zu den Seiten ausladend, wie ein westliches Querschiff; die Querbögen spitz. Unter dem westlichen Theil dieser Empore läuft eine Vorhalle hin, welche die östliche Seite des ehemaligen Kreuzganges bildete. Diese Halle im brillanten spätromanischen Uebergangsstyl, ähnlich dem der Schlosskapelle zu Freiburg an der Unstrut. Die Querbögen sind ganz wie die der letztern behandelt, die Kreuzgurte im Wulstprofil, die Kapitäle der Wandsäulen sehr zierlich. — Der Chor, spätgothisch (s. unten), ist um mehrere Stufen erhöht. Im Querschiff zwei Seitenthüren, von denen Treppen zu der ehemaligen vermauerten Krypta hinabführen.

Köln. St. Maria in Lyskirchen. — Sehr zierliches Beispiel des romanischen Uebergangsstyles. Breite Arkaden, geräumige Schiffe. Emporen über den Seitenschiffen, denen die ursprünglich ohne Zweifel vorhanden gewesenen Arkaden entnommen sind. Wandpfeiler mit Ecksäulen, als Gurtträger emporsteigend, mit sehr zierlich romanischen Blätterkapitälen. Spitzbogiges Gewölbe; die Quergurte mit schönem Uebergangsprofil, die Kreuzgurte schon birnenförmig. — Grosses Portal an der Westseite; rundbogig, mit je einer Säule und entsprechendem Bogenwulst; auch sonstige Gliederung. Die Kapitäle und das Ornamentglied, welches das Gesims des Architravs trägt, höchst zierlich sculptirt, Blätterwerk mit phantastischen Figuren, in sauberster und zugleich edelster romanischer Art. Der Bogenwulst mit feinem Blattwerk. — Krypta ohne Säulen, mit polygonem Schluss. Bei dem Ansatz des letzteren ein Quergurtband, von spätromanischen Halbsäulen (mit ganz einfachen Kapitälen) getragen. Das Gewölbe des polygonen Theils geschmackvoll in mehrfachen Kappen zusammenstossend. — Die Fenster sämmtlich spätgothisch erneuert.

Köln. St. Severin. — Der Chor in sehr elegantem romanischem Spitzbogen. Vor den Fenstern der Absis zierliches Säulenwerk und Umgang. Sehr geschmackvolle romanische Kapitäle. Die Absis noch halbrund, doch ihr Gewölbe bereits mit Gurten. In den Fenstern manches verändert. — Der östliche Theil der Krypta zierlich spätromanisch, Wandsäulchen mit Blätterkapitälen, Kreuzwulste etc. — Zu den Seiten des Chors zwei kleine viereckige Thürme.

Köln. St. Pantaleon. — Ueber das im Uebergangsstyl Gebaute vergl. oben S. 195.

Köln. Gross St. Martin. — Theile im Uebergangsstyl. Vergl. oben S. 197, unten, f.

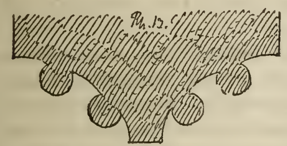
Bonn. Münster. — Der grössere Theil des Gebäudes in den Formen des Uebergangsstyles. Vergl. darüber oben S. 121, f. Im Einzelnen ist noch das Folgende hinzuzufügen. Bei der Erhöhung und Ueberwölbung der alten westlichen Hälfte des Ostchores sind innen starke Gurtträgersäulen mit reichen Blätterkapitälen hinzugefügt. In dem (spitzbogigen) Gewölbe sind die Quergurte als Platten mit kleinen Wulsten zu den Seiten, die Kreuzgurte in ausgebildeter und gegliederter Wulstform gebildet. Im Querschiff sind die Gurtträger auch aus Pfeilerecken und Säulen zusammengesetzt, die Schwibbögen aus je drei Platten bestehend (mit den kleinen Eckwulsten), die Kreuzgurte schon von birnenförmigem Profil. Dasselbe Profil erscheint auch an den Kreuzgurten des noch ausgebildeteren Gewölbes des Langschiffes.

Kirche zu Sinzig. — Im Schiff einfache Pfeiler mit Rundbögen; die Seitenschiffe rundbogig überwölbt. Empore über den letzteren, rundbogig, mit zierlichen Arkaden auf Doppelsäulen; im Querschiff und im Chor als schmalere Gallerie herumgeführt, hier aber spitzbogig und mit Pfeiler-Arkaden. Die Quergurte des Mittelschiffes, gegliedert und auf romanisch gegliederten Trägern, durchweg spitzbogig; die Fenster aber noch rund, die im Mittelschiff fächerförmig, als Halbrosetten. Der Chor, fünfseitig geschlossen, mit zierlichem Säulenwerk; die rundbogigen Fenster desselben innen und aussen spitz umfasst. Ueber dem Mittelfeld des Kreuzes eine Kuppel mit acht Radiengurten; darüber ein achteckiger Thurm von ansprechendem Verhältniss, mit Fenstern im Uebergangsstyl. Das Aeussere des Chores zierlich dekorirt, Arkaden-Umgang u. dergl. Die Giebelseiten des Querschiffes und die westliche Façade mit allerlei Rundbogenwerk. Die Portale an diesen drei Seiten im romanischen Spitzbogen und dekorirt.

Kirche zu Heimersheim (unfern Sinzig). — Im Schiff kurze viereckige Pfeiler mit einfachen Deckgesimsen, verbunden durch breite Spitzbögen, die schon mit in die Ecken eingelassenen Wulsten gegliedert sind. Die Seitenschiffe ebenfalls im breiten Spitzbogen überwölbt, die Kreuzgurte im Wulstprofil. Ungewölbte rundbogige Emporen über den Seitenschiffen, ursprünglich mit kleinen spitzbogigen Arkaden, wovon noch ein Rest vorhanden. Das Mittelschiff mit einfach frühgothischem Gewölbe auf Consolen. In der Durchschneidung des Kreuzes vier starke und in späterer Zeit noch verstärkte Spitzbögen, von Pilastern und Säulen getragen. Im Mittelfeld eine zierliche Kuppel mit acht Radiengurten, darüber ein sehr zierlich achteckiger gothischer Thurm. Der Chor fünfseitig, mit Ecksäulen, reich und geschmackvoll. Die drei mittleren Seiten desselben, mit je zwei schlanken rundbogigen Fenstern, die nach innen durch eine kleine Säule, nach aussen durch einen Pfeiler getrennt werden. — Ueber ihnen schnei-

den eigenthümliche Stichkappen in die polygone Halbkuppel ein, was ursprünglich ist und wesentlich zu dem reichen Eindruck des Ganzen beiträgt. Das Aeussere ist einfach. Rundbogige, auch schon spitzbogige Friese u. dergl. an Chor, Querschiff und Façade.

Kirche zu Linz. — Im Schiff kurze Pfeiler mit einfachen Deckgesimsen und ganz einfachen Halbkreisbögen. Ueber den Seitenschiffen ungewölbte Emporen, deren Arkaden im romanischen Spitzbogen mit Säulengliederung. Ein Pfeiler um den andern mit starken Gurtträgern, Bündeln



von je drei Säulen mit Einkehlungen dazwischen. Spitze Querbögen (Rh. 13.) von reicher Gliederung (mit mehrfachem Wulste); dazwischen spätgothische Sterngewölbe. Kein Querschiff. Der Chor fünfseitig, mit je drei Säulen in den Ecken, die durch mehrfache Ringe verbunden, und schmal spitzbogigen Fenstern ohne Stabwerk. Das Aeussere des Chors einfach zierlich, mit Rundbögen und Tabletten. Thurm über der Westseite mit rundbogigen Arkadenfenstern. Sonst das Aeussere, wie auch die Fenster der Seitenschiffe und Emporen, spätgothisch erneut.

Kirche zu Erpel. — Einfach romanischer Pfeilerbau, ursprünglich mit Emporen, doch im Innern eine bedeutende Bauveränderung. Der Chor ganz artig im romanischen Spitzbogen, etwa wie der der Kirche von Heimersheim, mit Säulchen, auch im Aeusseren einfach sauber. Geschmackvoll romanischer Thurm über der Westseite.

Remagen. Katholische Kirche. — Im Schiff rohe Pfeiler und Rundbögen. Der kleine Chor, fünfseitig, einfach im Aeusseren, ebenfalls ein ansprechendes Beispiel des romanischen Uebergangsstyles mit vorherrschendem Spitzbogen. Zierliche Säulchen zwischen den sehr schmalen Fenstern. Der Chor spätgothisch überwölbt, das Schiff ohne Gewölbe. Nach einer Inschrift am Chor 1246 geweiht.

Kirche zu Zülpich. — Das Schiff in interessanter Durchführung des romanischen Spitzbogens, consequent in der Weise des Domes von Limburg an der Lahn (zwischen 1213—42), doch ohne die dort angewandten Gallerieen. Viereckige Pfeiler mit Spitzbögen, Pilaster und Säulen mit schönen leichten Kapitälen als Gurtträgern. Gegliederte Bogenlaibungen. Die Kreuzgurte schon mit ganz bestimmt gothischem Profil. Die zweimal zwei Fenster dem Chore zunächst romanisch spitzbogig, die folgenden als fünfblättrige Rosetten. Die letztere Form auch an den Fenstern der Seitenschiffe [1].

[1]) Als wesentlich bezeichnendes Beispiel der rheinischen Weise des Uebergangsstyles gehört hieher auch die, weiter gen Norden belegene, 1208 gegründete Kirche St. Quirin zu Neuss. In den drei, ziemlich flachen Absiden an Chor und Querschiff die Disposition von Gross St Martin in einer schon spielenden Weise wiederholend, in den Schiffen und den Emporen über den Seitenschiffen der Anordnung des Domes von Limburg an der Lahn (mit der systematischen Durchführung des romanischen Spitzbogens) schon nah verwandt, zeigt sie am Aeusseren und namentlich an der manierirt bunten und überladenen Dekoration des mächtigen Façadenbaues auf der Westseite, schon die höchste Ueppigkeit und Willkür in der Anwendung des romanischen Dekorationsprincips.

Auch nenne ich hier die Kirche von Kaiserswerth, die ich später auf einer flüchtigen Reise sah. Sie ist romanisch-spitzbogig, in der gewöhnlichen rheinischen Weise; das Schiff mit einfach viereckigen Pfeilern und gegenwärtig

Besonders einfache Formen des Uebergangsstyles in vereinzelten Beispielen:

Kirche zu Euskirchen. — Im Schiff höchst massige viereckige Pfeiler mit Halbkreisbögen. Spitzer Schwibbogen vor dem Chor. (Der Chor einfach, rein gothisch. Seitenschiffe und Gewölbe des Mittelschiffes spätgothisch.) Thurm über der Mitte der Westseite; sein Inneres mit dem Mittelschiff durch einen grossen Halbkreisbogen verbunden. Das südliche Seitenschiff neben ihm vorgeführt und mit seinem Inneren durch einen breiten romanischen Spitzbogen in Verbindung. Der Thurm oberwärts mit Lissenen und gothischen Rundbogenfriesen.

Kirche zu Adenau. — Die Architektur unbedeutend und verworren. Vor dem Chor alte romanische Spitzbögen, auf der Nordseite kleiner, als auf der Südseite. Darüber ein niedriger achteckiger Thurm (eigentlich viereckig, mit abgeschnittenen Ecken), mit schweren rundbogigen Arkaden auf den breiteren Seiten. An der Westseite ein ganz einfaches, doch hübsches rundbogiges Portal (mit lustig buntem altem Thürbeschlag). An der Westseite auch im Innern ein Paar alte Rundbögen, die aber mit jenen Spitzbögen nicht correspondiren. Das Schiff zwischen diesen Theilen mit Rundpfeilern und starken, schweren Spitbögen, was spätgothisch zu sein scheint, wie es das niedrige Gewölbe mit seinen Kehlengurten ist. Der Chor hoch, den Thurm im Aeussern fast verdeckend, gerade abschliessend, einfach im ausgebildeten gothischen Styl.

Kirche zu Meckenheim. — Nur ein Seitenschiff, auf der Südseite. Zwei viereckige Pfeiler mit breiten, starken Spitzbögen. Der Bogen zum Chor ebenso. Der Chor selbst, durch spitzbogige Wandnischen an den Seiten, von ansprechender Einrichtung. Ein einfach viereckiger Thurm auf der Westseite, mit spitzbogigem Durchgang zur Kirche, oberwärts mit einfach breiten spitzbogigen Fenstern. Die Gewölbe im Schiff spätgothisch.



Kirche zu Deutz. — Viereckige Pfeiler mit schweren romanischen Spitzbögen. Das Deckgesims der Pfeiler (Rh. 14.) in sehr alterthümlicher Form, mit weitausladendem Karnies. Querbogen zwischen Schiff und Chor als romanisches Bogenband. Sonst Vieles in spätest gothischer Zeit roh verändert. Gewölbe, Fenster, Chorbau aus dieser späteren Zeit.

Köln. St. Columba. — Ursprüngliche Anlage von grosser Eigenthümlichkeit. Der Thurm auf der Westseite über mächtig starken Spitzbögen; seine innere Halle nach allen Seiten, auch nach dem kleinen Vorbau auf der Westseite, geöffnet und mit dem inneren Kirchenraume in Verbindung. Im Schiff Pfeiler von mässiger Breite und auffallend geringer Stärke, in bedeutenden Abständen voneinander und durch mächtige Rundbögen verbunden. Die Pfeilerecken ausgekehlt, in die Bogenecken Rundstäbe eingelassen; im Deckgesims ein stark vorspringendes Karnies. (Umfassende spätere Bauveränderungen.) —

Detailbildungen spätromanischen Styles in vereinzelten, vorzüglich schönen Beispielen:

Zu Altenberg bei Köln, von den abgerissenen Klostergebäuden, eine grosse Anzahl von Kapitälen, Basen, Schaftringen, Consolen. Hier Glie-

ohne Decke; der Chor dreiseitig geschlossen. Das, gleichfalls im romanischen Spitzbogen überwölbte Portal der Westseite hat das Datum: MCCXLIII.

derung und Ornament in schönster Reinheit und Anmuth, in grösster Mannigfaltigkeit, in vortrefflich durchgebildeter Plastik. Nichts Phantastisches und nur wenig Stylloses.

In St. Ursula zu Köln, auf einer der alten Emporen, vier ausgezeichnet schöne Kapitäle und Basen.

Im Museum zu Köln eine Anzahl von Kapitälen zierlich spätromanischen Styles (von den Klostergebäuden von St. Pantaleon?) —

Wohngebäude spätromanischen Styles:

An solchen bewahrt insbesondere Köln mehrere charakteristisch interessante Beispiele, die an Fenster- und Thüreinfassungen die üblichen architektonischen Dekorationsformen, zum Theil in wohlberechneter Eleganz, zur Schau tragen. Hieher gehören u. A. die brillante Façade des sogenannten Templerhauses in der Rheingasse, eine andre am alten Markt, und der Bonner Hof in der Georgenstrasse mit einem schönen spätromanischen Portal und einem starken, oberwärts achteckigen Rundthurm. —

Köln. St. Gereon. — Das Schiff der Kirche, in länglicher Rundform, oder vielmehr in der Form eines länglichen Zehnecks, bildet die freie Wiederholung einer hochalterthümlichen Anlage (vergleiche oben), gestaltet dieselbe reich und eigenthümlich im Charakter des Uebergangsstyles und mischt dem letzteren schon Einzelformen von überwiegend gothischem Charakter bei. Zwei Seiten des Zehnecks werden durch das Portal und den Aufgang zum Chor eingenommen. In den übrigen sind tiefe halbkreisrunde Nischen mit runder Ueberwölbung angeordnet; darüber Logen mit kleinen, spitzbogig umfassten Arkaden; darüber Halbrosettenfenster im spitzbogigen Einschluss; darüber schlanke Doppelfenster von einfacher primitiv gothischer Anlage (die fast willkürlieh eingesetzt erscheinen) unter reichen romanisch spitzen Stirnbögen. An der Stirnseite der Wandpfeiler zwischen den Nischen läuft reiches Säulenwerk empor. Das Detail, mit den Kelchblätterkapitälen, hat romanische Uebergangsformen, ist übrigens nicht gar fein gebildet. Die zehnseitige Kuppel, 1227 gewölbt, hat birnenförmige Gurte. Im Aeussern ist der gothische Charakter der schlanken Oberfenster durch ihre Umfassung noch bestimmter bezeichnet. Dem entsprechen die Strebepfeiler auf den Ecken des Gebäudes und die, vor dem Obertheil desselben angeordneten einfachen Strebebögen. Ueber jenen Fenstern, zwischen den Streben, läuft endlich eine Bekrönung hin, welche alle dahin gehörigen romanischen Zierden zusammenhäuft: ein rundbogiger Fries, ein Tablettenwerk, eine kleine Arkadengallerie, ein spitzbogiger Fries mit bunten Consolen und Kranzgesimse im rheinisch romanischen Charakter.

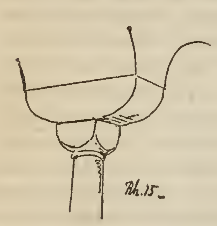
An die Südseite des Schiffes, so dass der Strebepfeiler des letzteren in sie hineintritt, ist eine länglich achteckige Taufkapelle in zierlicher romanisch spitzbogiger Architektur angebaut, mit Spitzbogenfenstern eben dieses Styles, reich mit Säulen, die mit Ringen und schönen spätromanischen Blätterkapitälen geschmückt sind und mit phantastisch profilirten, zum Theil ornamentirten Gewölbgurten, welche auf bunten Basen über den Kapitälen aufsetzen und ebenfalls mit Ringen versehen sind.

---

c. Coblenz und Umgegend.

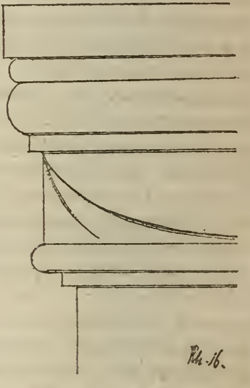
Coblenz. St. Castor. — Aelterer Bauanlage angehörig: der Untertheil des Thurmbaues auf der Westseite, mit halbrund vortretenden Treppenthürmchen an den Seiten, die Wände mit Pilastern (nicht eigentlichen Lissenen) versehen. Vermuthlich noch aus dem elften Jahrhundert und einer Erneuung nach den in dieser Zeit stattgefundenen Beschädigungen (vergl. v. Lassaulx) zugehörig. Die Kapitäle der Pilaster des zweiten Geschosses passen zu diesen aber nicht; mit rohen Blättern, mit Zikzakzierden u. dergl. geschmückt, sind sie ohne Zweifel einem noch älteren Bau entnommen. (836 wurde der erste Bau von St. Castor geweiht.)

Ebenfalls als einer älteren Bauanlage angehörig (doch nicht der des westlichen Thurmbaues, welche schmaler in den Verhältnissen ist, sondern später als diese) erscheint das Innere des Chores, der, niedrig, schwer, alterthümlich, sehr bestimmt von den schönen Verhältnissen der übrigen Theile des Inneren abweicht.



Andernach. Pfarrkirche. — Der nordöstliche Thurm ist Rest eines älteren Baues, vermuthlich aus dem elften Jahrhundert. Er ist massiv aus rohen Bruchsteinen aufgeführt, die Fensterüberwölbungen von verschiedenfarbig wechselndem Material, zum Theil dreifach wechselnd, schwarz, roth und hell. Die Fenstersäulchen mit schlichten Würfelkapitälen und einfach stark ausladenden Consolen. (Rh. 15.)

St. Goar. Stiftskirche. — Brand eines älteren Gebäudes im Jahr 1137 (v. Lassaulx). Vielleicht noch von dem damals zerstörten Bau rührt die Krypta her: zweimal drei freistehende Säulen mit flachen Würfelkapitälen (Rh. 16.) von roher Arbeit und ebenso unförmlichen attischen Basen; die Schäfte der Säulen dick, grösstentheils von Marmor: Bogenbänder als Quergurte und einfache Kreuzgewölbe. — Derselben Bauzeit, oder dem Neubau nach 1137, scheint im Oberbau der halbrunde Stirnbogen vor dem (frühgothischen) Chore anzugehören.



Bingen. Pfarrkirche. — Altromanische Krypta, vier einfache Säulen mit Würfelkapitälen. Die Altarnische nur in der Breite des Mittelganges.(Die Kirche selbst spätgothisch.)

Münstermayfeld. St. Martin. — Aeltester Theil: der Thurmbau auf der Westseite mit halbrunden Treppenthürmchen an den Seiten. Im Aeusseren sehr einfach mit Lissenen und rundbogigen Friesen; in der Mitte ein ebenfalls ganz einfaches rundbogiges Portal. Nach oben zu sind über den Ecken des Mittelbaues erkerartige Thurmaufsätze, von gothischem Bogenwerk getragen. Im Inneren des Thurmbaues eine Halle, die sich gegen die Kirche zu öffnete. Die Kämpfergesimse ihrer Bögen, von der Form einer umgekehrten ionischen Basis, deuten in ihrer ganzen Beschaffenheit ziemlich bestimmt auf das zwölfte Jahrhundert.

Abteikirche zu Laach. — Gebaut von 1093 bis 1156, eines der wichtigsten Beispiele für die Ausbildung des (rheinisch-) romanischen Baustyles in dessen noch strenger und reiner Eigenthümlichkeit. Zunächst, im Inneren, von vorzüglicher Bedeutung die consequente Anwendung des Gewölbes und die, hierauf von vornherein berechnete Organisation der ganzen baulichen Anlage. Grossartig freie Gesammtverhältnisse, die Pfeiler der Arkaden des Schiffes hoch, selbst schon schlank. Die Pfeiler an Vorder- und Rückseite mit starken Pilastern und Halbsäulen versehen, welche an der Wand des Mittelschiffes emporlaufen. In den Gewölben die Quergurte überall als einfach starke Bänder, dazwischen die Kreuzgewölbe ohne Gurte. Die Fensteranordnung in den Seitenschiffen vortrefflich: je zwei Fenster unter je einem Felde des Kreuzgewölbes; die Fenster einzeln durch Bögen, die von Pilastern getragen werden, und dann jedes Paar zusammen durch einen grösseren Bogen umfasst. Die Kämpfer und andre Deckgesimse theils in den Formen der attischen Basis (doch mit beträchtlich grosser Kehle), theils andre Gliederungen, namentlich auch mehrere Kehlen übereinander oder auch eine Reihe von Plättchen übereinander, Alles ziemlich scharf gearbeitet, doch noch herb und ohne elastische Schwellung in den Linien der Profile. Die Kapitäle der Halbsäulen ächt romanisch, theils Würfel mit verschiedenen Verzierungen, theils Blätterwerk, die Arbeit durchweg aber ohne sonderliches Relief. Die Kapitäle der Seitenschiffe meist einfache Würfel. — Stark vortretender Chor mit halbrunder Absis und breites, ebenfalls stark vortretendes Querschiff mit kleineren Absiden auf der Ostseite. Hier das Innere sehr einfach. Die Flügel des Querschiffes etwas niedriger als der Mittelraum. Die Seitenabsiden mit einfach rohem Wulst als Kämpfer unter den Halbkuppeln; die Hauptabsis ganz ohne derartigen Kämpfer. Kleine Krypta mit sechs Säulen, wovon vier mit einfachen Würfelkapitälen, zwei mit Blätterkapitälen. — Auf der Westseite ein querschiffartiger Vorbau, nicht tief und nicht über die Seitenschiffe hinaustretend, mit besonderer Absis, ausgefüllt durch eine Empore, deren Ueberwölbung in dem breiteren Raume, welcher die Fortsetzung des Mittelschiffes bildet, von zwei Säulen getragen wird, mit Kapitälen, welche ganz dem Charakter der übrigen entsprechen [1]).

Das Aeussere durch die verschiedenartige Gipfelung seiner Bautheile von machtvoller Wirkung. Ueber der Mitte des östlichen Querschiffes ein breiter achteckiger Kuppelthurm mit Arkadenfenstern; in den Winkeln

[1]) Herr Chr. W. Schmidt, der Herausgeber der Baudenkmale von Trier, hat später, unter der Tünche des Innern, die Spuren einer vollständigen polychromatischen Bemalung aufgefunden. Nach den Mittheilungen, welche er mir darüber gemacht, hatte das Innere durchweg einen feinen hellgraulichen Mörtelüberzug, der den Grundton des Ganzen bildete. Alle Pfeilerecken, Bögen und Gewölbekanten waren mit Streifen von himmelblauer Farbe, die durch ein Paar schwarze Linien begrenzt wurden, eingefasst. Die Wangen der Würfelkapitäle waren zinnoberfarben, die untere Wölbung derselben blau, das Band unter dem Würfel gelb; die oberste Platte der Deckgesimse in der Regel zinnoberfarben, die andern Glieder in wechselnder Ordnung hellblau, hellgrün, gelb, weiss, jede Farbe von der andern, wie auch an den Kapitälen, durch schwarze Linien geschieden. Die frei sculptirten Ornamente ebenfalls farbig, das Blattwerk an den Kapitälen z. B. hellgrün, mit schwarzen oder andersfarbigen Seitenflächen, auf zinnoberfarbigem Grunde.

von Querschiff und Chor zwei schlank aufsteigende viereckige Thürme. Ueber der Mitte des westlichen Vorbaues ein andrer starker Thurm, viereckig; zwei Rundthürme zu den Seiten dieses Vorbaues. Zugleich das Aeussere in reicher Einzeldurchbildung, doch noch nicht in der Weise eines harmonisch gegliederten Systems. Verschiedenartige Gesimsformationen, mit versetzten Stäben, Blattwerk, Bandverschlingungen u. dergl. geschmückt, präcis gearbeitet, das rheinisch-romanische Dekorationselement bezeichnend, aber noch durchaus nicht so barbarisirend, wie zumeist an jüngeren Gebäuden. Rundbogenfriese, die aber nur erst an wenigen Theilen den wirklich friesartigen Charakter gewonnen haben; meist noch von zu grosser Dimension, am Oberbau des Langschiffes so, dass der einzelne Bogen ein Fenster umfasst; auch die Consolen unter den Bögen zum Theil noch ziemlich stark. Noch kein ausgebildetes Lissenenwerk; theils statt dessen noch Pilaster, theils einfache Wandstreifen, an deren Seiten oberwärts, auf besondern Consolen, die gegliederten Rundbogenfriese ansetzen. Dekoration von Halbsäulen und grösseren Theils noch von freistehend angelehnten Säulen an der östlichen Absis und an den westlichen Thürmen. — Die Fenster des Langschiffes, bestimmt die der Seitenschiffe, später erweitert. Am Querschiff die alten Fenster, reich gegliedert und mit Säulen geschmückt. In den Gliedern und sonst im Aeusseren der, schon im Inneren erwähnte Charakter der Profilirung.

Zu den Seiten der westlichen Absis führen zwei reichgeschmückte Portale, welche der Fortführung des Baues in spätromanischer Zeit angehören, in einen viereckigen, nach der Weise der Kreuzgänge angelegten Portikus, welcher in eben dieser späteren Epoche hinzugefügt ist. Er ist mit leichten, eleganten Arkaden versehen; als schöne Eigenthümlichkeit ist anzuführen, dass den letzteren ähnliche Arkaden an den Innenwänden des Portikus entsprechen. Sehr brillant die westliche Aussenwand des Portikus, namentlich der dort vorhandene zierliche und verschiedenartig dekorirte Fries, sowie das ungemein glänzende Portal in der Mitte. Dies hat Säulen zu den Seiten, an den Kapitälen derselben und den Gesimsen reichen, durchbrochen und sehr präcis gearbeiteten Schmuck von Blattwerk und Figuren, und in den Bögen schon Kehlungen, Füllungen mit Blattwerk u. dergl.

Kirche zu Lonnig[1]). — Rest eines Rundbaues von baptisterienartiger Anlage, etwa nach der Weise des Münsters von Aachen. Hievon ist ein Vorbau erhalten, der an der Westseite der alten Anlage vortrat und dessen Rückseite noch die Disposition, welche die letztere hatte, erkennen lässt: Wandpilaster, in zwei Geschossen übereinander, mit höchst einfachen Deckgesimsen (Platte und grosse schräge Schmiege), und über diesen noch die Ansätze der Gewölbe, welche den unteren Umgang der alten Anlage, sowie die Empore darüber überwölbten. Zu den Seiten dieser Pilaster noch andre Pilasterecken mit Deckgesimsen von der Form der umgekehrten attischen Basis, wie solche in der Mitte des zwölften Jahrhunderts üblich war, als Träger der Stirnbögen oder offener Bögen, welche zum Inneren des Vorbaues führen. (Aus der Uebereinstimmung dieser letzteren Deckgesimse mit andern Details des Vorbaues und scheinbar auch aus der ganzen Beschaffenheit des Mauerwerkes geht übrigens

[1]) Vergl. darüber oben, S. 41, f.

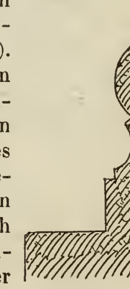
hervor, dass der Vorbau zur alten Anlage gehörte und mit dieser gleichzeitig war.) Ohne Zweifel war das Ganze in Folge der Gründung eines Mönchsklosters, welche 1142 hier stattfand, gebaut.

Ausserdem ein späterer Chorbau, der sich in erweiterter Ausdehnung der alten Anlage, allem Anscheine nach, anschliessen sollte, doch nicht vollendet wurde und neuerlich als selbständiges Kirchengebäude abgeschlossen ist. Absis und daranstossende Thürme, von denen der südliche schlank und leicht emporsteigt. Im Aeusseren die in spätromanischer Zeit bei den rheinischen Bauwerken übliche Dekoration, mit einzelnen Uebergangsmotiven. Zu bemerken, dass hier, am Untertheil der Absis, an den Pfeilern und auch an den Bögen, noch helle und dunkle Steine in ziemlich gleichmässigen Lagen wechseln.

Kirche zu Romersdorf. — Die Stiftung des Klosters soll etwa 1130 fallen; die Kirche, eine gute Pfeilerbasilika, deren Pfeiler ein wohlgebildetes Deckgesims tragen, entspricht dieser Zeit. Der nördliche Flügel des Querschiffes und das nördliche Seitenschiff sind schon im späteren Mittelalter abgerissen; Chor und Ueberwölbung der Kirche spätgothisch. An der östlichen Seite des südlichen Querschiffflügels zwei altromanische Kapellen.

Kirche zu Hirzenach. — Einfache Pfeilerbasilika mit Querschiff; letzteres in spätgothischer Zeit überwölbt, Schiff und Seitenschiffe ungewölbt. Die Kämpfer der Pfeiler (Rh. 17.) sehr einfach. In den Seitenschiffen kleine rundbogige Fenster; im Mittelschiff höhere, schon mit spitzbogiger Neigung; im Querschiff rundbogige. Thurm vor der Westseite, sehr einfach, unterwärts mit flach spitzbogigen Nischen. Früh spitzbogige Halle vor dem Portal der Südseite. Der Chor frühgothisch.

Coblenz. St. Florin. — Ursprünglich eine einfache Pfeilerbasilika, Styl des zwölften Jahrhunderts. Die Pfeiler viereckig, ziemlich schlank, mit wohlgebildeten Deck- und Fussgesimsen (Rh. 18 und 19.). die ersteren der Form der attischen Säulenbasis entsprechend. Die Zwischenräume zwischen den Pfeilern schon ziemlich bedeutend. Alles ursprünglich ohne Zweifel flach gedeckt. (Die späteren Ausführungen s. unten.) Zwei Thürme auf der Westseite, einfach romanisch mit pilasterartigen Streifen und horizontalen Gesimsen, diese den Deckgesimsen der Pfeiler in der Kirche ähnlich profilirt. Das Obergeschoss der Thürme spätromanisch bunt.



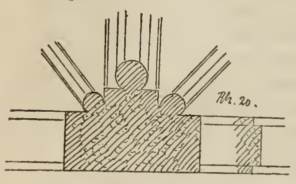
Coblenz St. Castor. — Der Hauptbau spätromanisch, geweiht 1208. Das Mittelschiff ursprünglich ungewölbt. Arkaden auf Pfeilern mit Halbsäulen, in ungemein schönem und glücklichem Verhältniss. Die Halbsäulen mit sehr ausgebildeten Kapitälen spätromanischen Styles; im Deckgesims derselben aber wieder das ausladende Karniesprofil. In der Durchschneidung des Querschiffes mit dem Mittelschiff grosse spitzgewölbte Scheidbögen. — Die Wände der westlichen Thürme, nach dem Princip der älteren

Anlage (vergl. oben S. 208), mit Pilastern; flache Bogenfriese auf flachen Consolen; auch ein Horizontalgesims auf Consolen. Die Absis des Chores aussen mit zierlicher spätromanischer Dekoration. Zu ihren Seiten schlank-aufsteigende Thürme, einfach in ähnlicher Art.

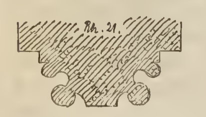
Coblenz. Liebfrauenkirche. — Das Schiff und die zwei Thürme der Westseite spätromanisch. Arkaden mit einfachen viereckigen Pfeilern und einfach profilirten Deckgesimsen. Emporen über den Seitenschiffen, deren Arkaden den unteren entsprechen; hier aber die Pfeiler mit vier zierlichen romanischen Säulchen in den Ecken, deren Form auch am Bogen als Wulst herumgeführt ist. In der Durchschneidung von Querschiff und Mittelschiff erscheint unter den Seitenbögen (im Mittelschiff) eine seltsame, theils durch zierliche Architekturformen bewirkte Füllung der Bögen. (Hier ist mancherlei verbaut.) Der vordere Scheidbogen im Kreuz ist spitzgewölbt. Der alte Bau setzt sich auch noch in den, nachmals erneuten und umgebauten Chor hinein fort. Doch sind die Pfeiler hier sehr einfach und nur, wo die Seitenschiffe noch etwas gen Osten vortreten, an den Rückseiten gegliedert. — Zwischen den Thürmen eine Vorhalle von guter romanischer Bildung. Die Thürme selbst im Aeusseren spätromanisch mit charakteristischer Dekoration von Friesen und flachen Nischen. Die untersten Nischen schon im Spitzbogen, die oberen meist Rundbögen. — Die Unterfenster der Seitenschiffe als halbe Rosetten (die Oberfenster und die des Mittelschiffes spät spitzbogig).

Johanniskirche bei Niederlahnstein. — Gegenwärtig eine malerisch luftige Ruine, zum Theil mit Schlinggewächsen bekleidet. Das innere System ganz das der Liebfrauenkirche zu Coblenz, zum Theil auch dieselben Detailformen; in den Emporen sind die Bögen jedoch mit kleineren Arkaden ausgesetzt. Die Kirche war ungewölbt. Die Fenster klein, rundbogig, mit zierlich profilirter Einfassung. Der Chorschluss viereckig, nach innen zu eine flache Nische bildend. Aussen am Schiff rundbogige Friese mit ziemlich grossen Bögen. — An der Westseite, in der Breite des Mittelschiffs, ein massig viereckiger Thurm, mit vielen Arkadenfenstern, älter als die Kirche. Ueber dem östlichen Ende des nördlichen Seitenschiffes ein leichter viereckiger Thurm, im zierlich spätromanischen Style, jünger als die Kirche.

Andernach. Pfarrkirche. — Ein Hauptbeispiel der spätromanischen gewölbten Kirchenanlage mit Emporen über den Seitenschiffen. Die



unteren Arkaden: viereckige Pfeiler, nicht hoch, breite Bögen, gute Deckgesimse. Ein Pfeiler um den andern beträchtlich breiter, mit Gurtträgern (einem breiten Mauervorsprung und drei Säulen (Rh. 20.) Die Emporen haben über jedem unteren Bogen je zwei Arkaden, von einem grösseren Bogen umfasst; sehr zierlich mit Säulen von schwarzem Marmor dekorirt; alle Säulen mit sehr zierlichen spätromanischen Blätterkapitälen. — Die Querbögen in der Ueberwölbung des Mittelschiffes (Rh. 21.) sind



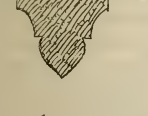


spitz, mit reich gegliedertem Profil; die Kreuzgurte (Rh. 22.) haben schon das birnenförmige Profil. Die Stirnbögen sind noch halbrund. Die Absis und der Raum vor dieser sind niedriger wie das Hauptschiff; ihre

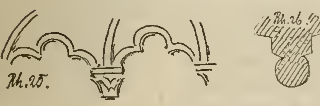
Bögen neigen aber ebenfalls schon zum Spitzbogen; ihre Gurtprofile sind einfacher als jene, doch in demselben Style. Somit sind diese Theile der Kirche, wenn schon etwas älter, doch unmittelbar vor dem Uebrigen gebaut. Die Absis selbst ist im Innern ziemlich einfach gehalten; schlichte Fenster und schlichte Nischen unter diesen. (Die Fenster der Kirche überhaupt einfach.) — Das Aeussere des Chores ganz zierlich in spätromanischer Weise, doch etwas rheinisch roh im Gefühl — Das Schiff im Aeussern durchaus schlicht, bis auf die Portale. Das südliche Portal besonders reich, mit Sculpturen und Malerei; die Kapitälzierden elegant phantastisch, in rheinischer Weise (von der gräcisirenden Schönheit, die z. B. ähnliche Arbeiten an sächsisch-thüringischen Denkmälern haben, sehr verschieden); die nördliche Thür einfacher, aber ebenfalls mit sehr elegantem Kapitälschmuck. Der Thurmbau der Westseite, unterwärts einfach und mit horizontalen Gesimsen, oberwärts, besonders an dem Freibau der beiden starken viereckigen Thürme, in reicher Dekoration des Uebergangsstyles.

Boppard. Pfarrkirche. — Langschiff mit Emporen über den Seitenschiffen; an den östlichen Seiten des Langschiffes, statt der Flügel eines Querschiffes, zwei Thürme; etwas niedrigerer Chor, dreiseitig geschlossen. Nach neuerlich in den Altären gefundenen Siegeln wäre das Kirchenschiff unter Bruno (1102—24), der Chor unter Theodorich (1212—42) gebaut [1]. Doch stehen beide Theile, ihrer ganzen Beschaffenheit nach, in der Zeit nur sehr wenig auseinander. Sollte die erste Angabe für das vorhandene Gebäude eine Bedeutung haben, so müsste angenommen werden, dass bei dem Kirchenschiff ein älterer Bau benutzt, später aber wesentlich umgewandelt worden wäre; hievon möchten dann die Arkaden in ihrer ursprünglichen Anlage herrühren. Alles Wesentliche und vorzüglich Charakteristische hat den spätromanischen Styl, der Regierungszeit Theodorichs entsprechend; der Chor bezeichnende Elemente des Uebergangsstyles.

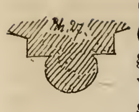
Die Arkaden des Schiffes: starke Pfeiler mit breiten Rundbögen und wohlgebildet romanischen Deckgesimsen (Rh. 23.). An einem Pfeiler um den andern starke Halbsäulen als Gurtträger für das Gewölbe emporlaufend. Die Arkaden der Emporen den unteren entsprechend, ausgefüllt mit kleinen Bogenstellungen auf sehr zierlichen spätromanischen Säulen. Die Schiffe mit rundbogigen Fenstern. — Im Chor Säulenbündel, auch einzelne Säulen, mit Ringen, als Gurtträger; zierliche Profile, sehr zierlich sculptirte Blätterkapitäle im Charakter der letzten Uebergangszeit. Zwei Reihen Fenster, die oberen noch rundbogig, mit spitzbogigem Einschluss, die unteren als volle Kreise. — Die östliche Hälfte des Chores ist noch rundbogig gewölbt; die Gewölbgurte (Rh. 24.) aber schon im birnenförmigen Profil. Mit dem Zwischenfelde zwischen den Thürmen beginnen sodann sehr eigenthümliche spitzbogige Tonnengewölbe mit fächerartig aufgesetzten Gurten, welche Anordnung sich im Schiff fortsetzt. Im Zwischenfeld haben sie gebrochen rundbogige



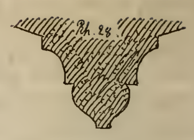
Stirnbögen (Rh. 25.), im Schiff setzen die Gurte auf geraden Gesimsen auf. Das Profil der Gurte im Zwischenfeld ist ein Rundstab (Rh. 26.); im Schiff haben die



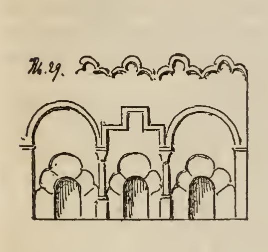
[1]) Mittheilung von v. Lassaulx.

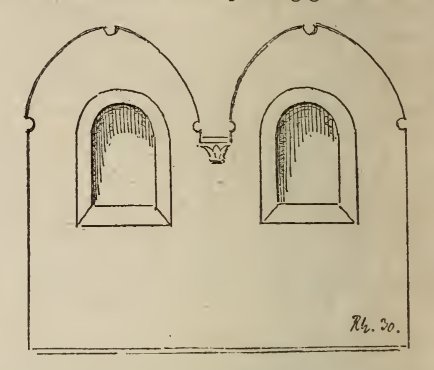


Querbögen ein ähnliches breiteres Profil (Rh. 27.), die Gurte ein schon völlig ausgebildetes gothisches Profil (Rh. 28.). Gewiss ist das Gewölbe des Schiffes nicht gleichzeitig mit dessen Arkaden und wohl später als das des Chores.



Im Aeussern haben die Fenster des Mittelschiffes eine brillante, mehrfach wechselnde Dekoration spät-romanischen Styles (Rh. 29.). Die Unterfenster des nördlichen Seitenschiffes haben einen flachspitzbogigen Nischen-





Einschluss (Rh. 30.), so jedoch, dass die Spitze des Bogens nur erst gering angedeutet ist. — An der Südseite ein hübsches romanisches Portal; ein brillantes rundbogiges Portal, im Ornament edel ausgebildet und jedenfalls wieder die späte Epoche bezeichnend, an der Westseite. Darüber mehrere Rund- und Rosenfenster. An dem Aeusseren des Chores der frühe Spitzbogen schon entschieden vorherrschend.

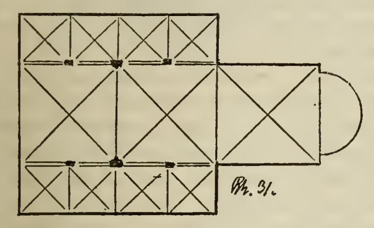
Boppard. Franciskanerkirche. — Die Kirche aus dem siebzehnten Jahrhundert. Ein romanisches Portal auf der Westseite rührt von einem älteren Bau her.

Bacharach. Pfarrkirche. — Grosse Emporen über den Seitenschiffen. Starker Thurm auf der Westseite, in der Breite des Mittelschiffes. Schlanke Rundthürmchen an den östlichen Seiten des Querschiffes. — Das Hauptsystem der Wölbungen noch rundbogig. Die unteren Arkaden des Schiffes mit einfach viereckigen Pfeilern und zierlichen Deckgesimsen. Sonst Alles soviel wie möglich mit Säulchen besetzt; ihnen gemäss auch Wulste an den Bögen. Ueber den Arkaden der Emporen noch kleine Arkadengallerien. Sehr zierliche und mannigfaltige Kapitäle im Styl der Uebergangsperiode; vielfach angewandte Schaftringe; geschmackvolle Profilirungen, zierliche Blätter an den Säulenbasen. Wo schmalere Räume zu überspannen waren, tritt der Spitzbogen hinzu; so in den Seitenschiffen unter den Emporen; so in der Thurmhalle auf der Westseite, die sich nach der Kirche zu öffnet und durch eine mehrfache Pfeilerstellung ausgesetzt ist, über welcher sich eine ziemlich weite Empore bildet. — Im Aeusseren die Fenster, namentlich die am westlichen Thurme, mit Säulchen umrahmt. Reiche Portale; besonders ausgezeichnet das grosse rundbogig überwölbte Portal auf der Nordseite. Ein verbautes Portal auf der Südseite im Spitzbogen; auch sonst drängt sich im Aeusseren der Spitzbogen mehrfach ein. Die

Absis, halbrund, schon mit vortretenden Streben, auf denen, zu den Seiten der Fenster, schlanke Basaltsäulen stehen, eine über die Fenster vortretende Bogenwölbung tragend. Arkadengang unter dem Dach der Absis. Die Gesimse an der Absis sehr edel und geschmackvoll, im spätromanischen Style. Die drei Mittelfenster der Absis und die an den Giebeln des Querschiffes spätgothisch erneut. Der Thurm auf der Westseite mit einer später hinzugefügten Zinnenkrönung. — Die Kirche liegt auf abhängigem Boden, der Chor über Gewölben, die jedoch augenscheinlich nie eine kirchliche Bestimmung hatten.

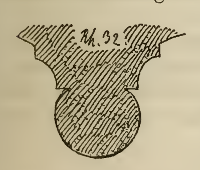
Clemenskirche (am Rhein, zwischen Trechtinghausen und Rheinstein). — Kleines einfaches Gebäude. Im Schiff einfach schwere viereckige Pfeiler mit Rundbögen. Schiff und Seitenschiffe ungewölbt; das Querschiff und die daran lehnende Absis mit Gewölben. Die Absis mit halbrunden Stirnbögen; doch ist sie bereits mit Säulchen und mit Gurten, die nach dem Mittelpunkte des Stirnbogen hinlaufen, versehen. Die übrigen Scheidbögen im Querschiff spitz; Halbsäulen mit Ringen etc. als Gurtträger. Spitzbogiges Portal auf der Westseite; auch sonst Manches, was die Zeit des Uebergangsstyles bezeichnet. Ein achteckiges Thürmchen über dem Westende des südlichen Seitenschiffes.

Kirche zu Bendorf. — Kleine Gewölbkirche spätromanischen Styles, ein anspruchloses, aber sorgfältig durchgebildetes Exemplar dieser Gattung (Rh. 31.). Schiff und beträchtlich niedrige Seitenschiffe. Einfach viereckige Pfeiler, ein Pfeilerpaar, in der Mitte des Schiffes mit Mauervorsprung und Halbsäule als Gurtträger. Der Bogen der Absis und der dazu gehörige Anschluss des Gewölbes rund, die übrigen Querbögen bereits spitz. Die Profile, ohne reich zu sein, fein spätromanisch; saubre Blätterkapitäle. Die Absis im Innern und Aeussern mässig dekorirt. Am Mittelschiff, statt des Rundbogenfrieses, grössere, die Fenster umfassende Halbkreisbögen, zum Theil mit spitzen wechselnd.



Carden. Stiftskirche. — Chor und Querschiff einfach romanisch, im Aeusseren der Absis die Dekorationsformen der späteren Zeit des Styles, im Inneren die Scheidbögen, auch der Stirnbogen der halbrunden Altarnische spitzgewölbt.

Güls (an der Mosel). Alte Kirche. — Kleine Gewölbkirche spätromanischer Zeit, nicht ohne eine gewisse Opulenz ausgebildet. Niedrige Seitenschiffe; die Arkaden des Schiffes: einfache Pfeiler mit wohlgegliederten Deckgesimsen und Spitzbögen. Ueber den Seitenschiffen Emporen, deren Arkaden gebrochene Bögen haben. Die Gewölbe der Seitenschiffe mit wulstförmigen Quergurten (Rh. 32.), auf consolenartigen Vorsprünge der Deckgesimse der Pfeiler aufsetzend; die Kreuzgewölbe dazwischen ohne Gurte. In den Gewölben des Mittelschiffes haben die Kreuzgurte dasselbe Wulstprofil. Strebebögen zur Stützung des Mittelschiffgewölbes, meist unter den Dächern versteckt, aber in Etwas unter die Gewölbe der Emporen vortretend. Der Chor erhöht, mit kleiner, unbedeutender Absis. Die Fenster einfach.



Rundbogenfriese und Lissenen am Aeussern. Ein Thurm in der Mitte der Westseite, zu dessen Seiten die Seitenschiffe vortreten.

Klosterkirche zu Sayn. — Kreuzkirche ohne Seitenschiffe. Aelteste Bautheile (nach v. Lassaulx vom J. 1202): das Querschiff und die beiden anstossenden Felder, des Schiffes und des Zwischenfeldes vor dem (später gothischen) Chorschluss. Spätromanischer Styl; Wandpfeiler und Ecksäulen mit zierlichen Blätterkapitälen; breite Halbkreisbögen, der Gewölbeansatz aber schon mit leiser Neigung zum Spitzbogen. Das Mittelfeld des Querschiffes hat ein Kuppelgewölbe; die Flügel desselben und das erste Schiffleld haben Kreuzgewölbe mit wulstförmigen Kreuzgurten. (Das Zwischenfeld vor dem Chorschluss ist spätgothisch überwölbt.) — Die drei folgenden Felder des Langschiffes bezeichnen eine unmittelbare Fortsetzung des Baues. Wandpfeiler und, statt jener Ecksäulen. schmalere Pfeilerecken auf Consolen. Wulstförmige Stirnbögen für die Gewölbe, welche letzteren aber nicht ausgeführt sind. — Die Fenster auf beiden Seiten des Langschiffes verschieden. Auf der Südseite Halbrosettenfenster. Auf der Nordseite je drei schmale Spitzbogenfenster nebeneinander, das mittlere stets höher; aussen mit Säulchen zwischen den Fenstern und mit Spitzbögen, das Ganze dieser äusseren Dekoration als fortlaufende Arkadenreihe. An der Westseite ein romanisch spitzbogiges Portal.

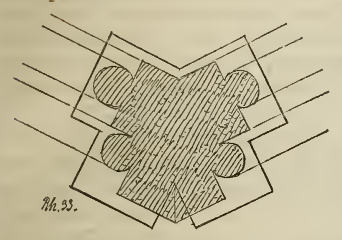
An der Ostseite des südlichen Kreuzflügels die Sakristei, in demselben spätromanischen Style, wie die späteren Schifftheile. Einiges Eigenthümliche in der Gewölbe-Construction. — Neben der Kirche die geringen Reste eines zierlich spätromanischen Kreuzganges.

Romersdorf. Klosterbaulichkeiten. — Dieselben gehören durchaus zu den schönsten und edelsten Beispielen des spätromanischen Baustyles; sie zeigen, bei noch vorherrschendem Rundbogen, sowohl in der Profilirung der Glieder, als in der Behandlung des Ornamentes die reinste und vollendetste Durchbildung. Dahin gehört zunächst eine an die Südseite des Querschiffes der Kirche anstossende längliche Kapelle, wohl ursprünglich die Sakristei. Das Gewölbe derselben wird durch einen breiten, von Säulen getragenen Quergurt in zwei Hälften getheilt; die geschmackvolle Gliederung desselben und die an seinen beiden Seiten ausgemeisselte sehr schön gebildete Zickzackverzierung im romanischen Geschmack macht ihn eigenthümlich merkwürdig. An die Kapelle stösst der Kapitelsaal an, ein Raum von den glücklichsten Verhältnissen, mit sechs Säulen, welche die Gewölbgurte tragen. Die letzteren sehr rein, die Kreuzgurte schon ganz leis birnenförmig; die Säulen klar und mit vortrefflichen verschiedenartigen Kelchblätterkapitälen. — Vom Kreuzgange ist die östliche und die südliche Seite erhalten. Die erstere wiederum edel romanisch; doch im Einschluss der grössern, von Pfeilern getragenen Rundbögen hier kleinere, schon gothisirende Spitzbogenarkaden. (Die südliche Seite des Kreuzganges in edel gothischem Style; von dem Stabwerk der Bogenöffnungen nichts mehr vorhanden.

Cobern. Matthiaskapelle [1]) (auf der obern Burg). — Sehr merkwürdiger und brillanter baptisterienartiger Bau. Ein kleiner sechseckiger, erhöhter Mittelraum, von einem sechseckigen Umgange umgeben, an den sich, im Dreiviertelkreise, die Absis anschliesst. Das innere Sechseck

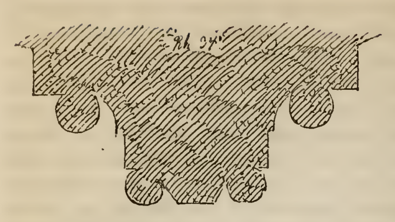
[1]) Vergl. darüber oben, S. 7, f.

durch Bündel von je fünf freistehenden Säulen, darüber sich Spitzbögen wölben, bezeichnet. Der Mittelraum mit einem sechstheiligen Kreuzgewölbe, der Umgang sehr eigen mit gefächerten halben Tonnengewölben (dem im Schiff der Pfarrkirche zu Boppard befolgten Systeme entsprechend und auf dieselbe Bauzeit deutend) überwölbt. Die Fenster des Oberbaues halbrund, die andern in gebrochenen Bögen. Wandarkaden mit gebrochenen Bögen an den Wänden des Umganges. — Trotz der heitern Gesammtanlage und trotz des raffinirten Reichthums, der an den Einzeltheilen dieses Gebäudes sich geltend macht, fehlt demselben doch ein reines künstlerisches Gefühl und harmonische Durchbildung; es sind Barbarismen darin, wie sie auch sonst in der spätromanischen Bauweise der Rheingegenden sich nicht ganz selten finden. Ueberhaupt mangelt eine congruente Präcision in der Arbeit. Manches ist roh, z. B. dass die Kämpfergesimse der Wandpfeiler in den Ecken des Umganges (zwischen denen die Wandarkaden) durch einen dicken Wulst gebildet sind; oder dass die äusseren Ecken des sechsseitigen Mittelbaues, über den Säulen, zwischen den Deckplatten der Kapitäle der Säulen nach dem Umgange zu überstehen (Rh. 33.). Diese Säulenbündel haben durchweg eine starke Säule von rothem Sandstein in der Mitte und vier schwächere von schwarzem Marmor umher, von denen die nach dem Mittelraume zugekehrten wieder schwächer sind, als die äusseren; jene sind bei ihrer Gesammtlänge allzu dünn gerathen. Die schwarzen Säulen bestehen fast sämmtlich aus mehreren, durch buntprofilirte Ringe verbundenen Stücken; höchst unschön macht es sich, dass, bei der ungleichen Länge der Säulenstücke, diese Ringe nirgend in gleichmässig übereinstimmender Höhe stehen. Dann haben die Säulenkapitäle, wie bunt wechselnder Schmuck bei ihnen auch angewandt ist, keineswegs eine wirklich schöne Bildung; sie sind durchweg zu breit, ihr Blattwerk durchgehend ohne rechtes Stylgefühl gearbeitet. Auch laden die Basen der Säulen zu weichlich, alle elastische Kraft aufgebend, aus. — Die Absis scheint, nach dem Aeusseren zu urtheilen, nicht im ursprünglichen Plane gelegen zu haben. An ihr bildet eine schöne weiche Welle das Fussglied. Sie hat einen Rundbogenfries mit Lissenen; es sind aber auch in diesem Friese wieder Barbarismen, indem nämlich e i n Bogen jedes einzelnen Feldes (zwischen je zwei Lissenen) stets kleiner ist, als die übrigen Bögen desselben Feldes.

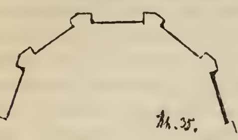


M ü n s t e r m a y f e l d. St. M a r t i n. — Der Chor, dessen Absis fünfseitig (aus den Seiten eines Zehnecks) gebildet, ist eins der vorzüglichsten Beispiele des elegant romanischen Spitzbogens. Er soll 1225 begonnen sein [1]. Ihm gleichzeitig sind die kleinen halbrunden Seitenabsiden des Querschiffes, das im Uebrigen, wie das Langschiff, gothische Bauweise zeigt. — Im Innern erscheinen die fünf Seiten der Absis zu unterst reich ornamentirt, rundbogige Nischen mit Ecksäulchen; darüber spitzbogige Fenster und vor diesen ein schmaler Umgang von spitzbogig romanischen Arkaden, aus Säulenbündeln bestehend, die Säulenschäfte mit Ringen etc. Das

[1]) Mittheilung von v. Lassaulx.



Zwischenfeld, zwischen Absis und Querschiff, mit derselben Wanddekoration, nur unterwärts keine Nischen. Das Gewölbe, völlig spitzbogig, doch noch mit romanischer Profilirung, der Hauptschwibbogen nach dem Querschiff (Rh. 34.) mit reicher Profilirung, aus Platten, Rundstäben und Einkehlungen bestehend. Das Gewölbe der Hauptabsis, wie die jener Seitenabsiden, in einer Fächerform. — Im Aeusseren starke Pilaster auf den Ecken des Chorschlusses, nach



den Linien derselben ebenfalls eckig gebrochen. (Rh. 35.) In der Breite ihrer Ausladung wölben sie sich spitzbogig über die spitzbogigen Fenster. Unter den Fenstern ein spitzbogiger Fries. Ueber ihnen ein rundbogiger Arkaden-Umgang; darüber Giebel mit gebrochen rundbogigen Fenstern. — Das Zwischenfeld reicher, die Fenster zierlich mit Säulchen eingefasst und ein spitzbogiger Arkaden-Umgang. Hier keine Giebel.

Kirche zu Ravengiersburg. — Sehr malerisch gelegen. Der Thurmbau (die beiden Thürme an der Westseite und der Zwischenbau) spätromanisch, mit Spitzbögen. Der Eindruck im Allgemeinen dem der Kirche zu Limburg an der Lahn sehr ähnlich, doch das Ganze massiger; roher Bruchsteinbau, wobei nur Gesimse und sonstige Details aus Haustein; mehr barocke Phantasterei. Die verschiedenen Geschosse des Aeussern: — 1) Einfaches Erdgeschoss; grosses einfaches Portal, rundbogiger Fries und Consolengesims, wobei — an den kleinen Consolen der Rundbögen und an den grossen des Frieses — doch schon sehr fein romanische Profilirung. — 2) Im Zwischenbau und in jedem Thurme ein kurzes dickprofilirtes Rundfenster. Darüber an den Thürmen je drei grosse, breite, von langen Blätterconsolen getragene Spitzbögen, mit Kugel- oder Blätterzierden im Bogen. Ueber dem Fenster des Mittelbaues dagegen eine Nische mit einem roh byzantinischen Christus in der Mandorla, und über dieser eine Arkade mit verschiedenartigen Säulen barock romanischer Art und mit schweren Zackenbögen (Rh. 36.). — 3) Erstes freies Thurmgeschoss. Blinde Arkaden, am südlichen Thurm rundbogig, am nördlichen spitzbogig — 4) Reichere Säulenfenster, im südlichen Thurm einfach rundbogig, im nördlichen mit gebrochenen Bögen. — 5) In den Giebeln je zwei Arkaden übereinander. — Die architektonischen Gliederungen haben meist etwas Dickes und Schweres. Sie sind meist reich verziert, aber auch mit dickem, zum Theil eigen schwülstigem Ornament. Im Allgemeinen ein wüstes Gefühl und nicht viel Verstand. — Im zweiten Geschoss der Thürme, ganz durch sie und den Zwischenbau hinlaufend, eine Kapelle, einfach, in ausgebildet romanischer Architektur. Die Gliederungen zum Theil schwer, zum Theil sehr geschmackvoll. In der Mitte, gen Osten (also nach dem Schiff zu) der Ansatz einer, nachmals veränderten Nische. — Die Kirche selbst roh und ganz unbedeutend spätgothisch, einschiffig, mit flacher Decke. Der Unterbau des Chorschlusses scheint aber noch das alte Halbrund zu enthalten.



Kirche zu Sponheim. — Ein höchst interessanter spätromanischer Bau, mit Uebergangsmotiven, von denen die jüngern nicht ganz im ursprünglichen Plane lagen. Eine Kreuzkirche, ursprünglich ohne Seitenschiffe; vom Langschiff nur ein Feld vorhanden (hier, auf der Westseite, der Bau etwa um 1500 roh abgeschlossen); auf der Südseite ein Seitenschiff zugefügt. — Ursprünglich nach einfach romanischem Systeme angelegt. Schlichte Pilaster im Kreuz der Kirche; ihre Deckgesimse mit einfacher Schmiege, auf welcher zum Theil einfaches Blattwerk gemeisselt ist und die zum Theil auch als flache Kehle erscheint. Die vier Schwibbögen im Kreuz spitzbogig, mit einfach breiter Laibung. Ueber den Spitzbögen sehr einfache Consolen, ursprünglich für die acht Gurte (oder Kanten) des Kuppelgewölbes. Diese tragen aber nicht die gegenwärtig vorhandenen Gurte desselben; vielmehr setzen die letzteren auf höher hinaufgerückten Consolen im Uebergangscharakter, die mit den älteren Consolen nicht genau correspondiren, auf. Alle übrigen Gewölbebögen und Gurte gehören, wie diese Kuppelgewölbe, einem zweiten Stadium des Baues an, indem sie den schon zum Germanischen sich neigenden Uebergangsstyl haben. Dasselbe ist der Fall mit den als Gurtträger hinzugefügten, zumeist mit dem Mauerwerk ausser Verband stehenden Ecksäulen und Consolen, deren leicht bewegte Gliederungen, wie die schilfkelchartigen Kapitäle, diesen Uebergangscharakter aussprechen. Die Gurte in etwas verschiedenartig weichen frühgermanischen Profilen. Doch haben dabei im Chor die Gewölbkappen noch einen halbrunden Maueranschluss, während im Quer- und Langschiff ein spitzbogiger Anschluss, und zwar mit Stirnbögen im Wulstprofil, erscheint. — Das niedrige Seitenschiff auf der Südseite ist in derselben Uebergangsepoche hinzugefügt.

Das Aeussere (mit Ausnahme des roher gehaltenen Seitenschiffes) in edelster Durchbildung des romanischen Styles, ungleich reiner, als es sonst an den rheinischen Kirchen dieser Zeit zu sein pflegt, aus schönen Werkstücken sorgfältig gearbeitet. Alles rundbogig. Die vorhandenen Thüren und Fenster einfach. Lissenen an den Ecken und klare Rundbogenfriese von zierlichem Profil. Die unteren Spitzen dieser Rundbögen verschiedenartig als Consolen gestaltet, zum Theil als Köpfe oder Blumen. Der Rundbogenfries an der Hauptabsis mehr dekorativ gebildet; die an den Seitenabsiden des Querschiffes in einer Zackenform. Ueberall an Fuss- und Kranzgesimsen vortreffliche, reine und geschmackvolle Profile. — Ein achteckiger Kuppelthurm mit gedoppelten rundbogigen Säulenfenstern von schöner, sehr edler Bildung. Jetzt hat der Thurm über den Fenstern ein modern geschweiftes Dach. Auf einem alten Gemälde aber, welches sich im Pfarrhause neben der Kirche befindet und eine Ansicht des Klosters und der Gegend mit der Ueberschrift: „Abbatia S. Martini in Sponheim fundata a Comitibus Sponheimensibus Anno MCXXIIII“ enthält, hat der Thurm über den Fenstern noch einen Arkaden-Umgang; darüber acht Giebel und eine achttheilig pyramidale Spitze.

Im Innern der Kirche die Reste eines zierlich musivischen Fussbodens, aus verschieden gefärbten Ziegeln gebildet.

Frauenkirche, unfern Mayen. — Nicht ausgedehnt und nicht bedeutend. Der Uebergangsstyl schon wesentlich zum germanischen Formenprincip sich neigend. Dies besonders am Chore, der mit lang spitzbogigen Fenstern und Streben versehen ist. Er hat als Gurtträger Säulenbündel mit Einkehlungen, Gurte von zum Theil noch übergangsartigen

Profilen und am Zwischenfeld noch halbrunde Stirnbögen mit Wulstprofilen. Gegen das Schiff zu ein Ansatz säulenartiger Gliederung, der durch die Ausführung des Schiffes zum Theil verbaut ist; somit das Schiff, obgleich in etwas mehr alterthümlicher Form, doch jünger als der Chor. Breite achteckige Pfeiler (eigentlich breit viereckig, mit abgeschrägten Ecken) und Spitzbögen mit entsprechender dreiseitiger Laibung. Die Oberfenster in der Form einer Halbrosette. Die Decke flach. — Nachmals die Seitenschiffe abgerissen und die Arkaden vermauert, doch so, dass Fenster in den Spitzbögen derselben offen gelassen. Die Oberfenster vermauert. Das Ganze roh verputzt.

Reichenberg, unfern St Goarshausen. — Grosse Schlossruine, sehr malerisch und trefflich belegen. — Ein hoher runder Thurm mit flach halbrunden Ausbauten, oben ein scharf ausladender Consolenkranz (ursprünglich für eine Gallerie). — Höchst interessant ist die Kapelle, eine eigenthümlich angeordnete Doppelkapelle nebst Krypta. Hier stehen der Länge nach je drei Säulen und diese in drei Geschossen übereinander, wobei die Zwischenböden weggebrochen. Die Säulenkapitäle haben sämmtlich eine einfache Würfelform, oder vielmehr die einer Halbkugel mit abgeschnittenen Seiten. Unten, in der Krypta, sind die Säulen kurz und noch durch breite Gurtbögen verbunden; die letzteren halbrund, einer auch spitz, doch den andern gleichzeitig. Die beiden oberen Säulenreihen sind sehr schlank und stehen unmittelbar übereinander. Ueber den obersten ist noch das Gewölbe vorhanden: spitze Gurtbögen, mit Kreuzgewölben. — Ein nach dem Hofe zu flach vortretender Erkerthurm wird unten durch zwei starke kurze Säulen mit frühgermanischen Kapitälen gestützt.

Wohngebäude. — Zu Carden ein altes Hofhaus, unterhalb der Stiftskirche, mit Erkern und romanisch rundbogigen Friesen. — Zu Coblenz, in der Nähe von St. Florin, ein Paar romanische Häuser; besonders zierlich, in spätromanischer Weise, die jetzige Küsterwohnung. Die letztere hat zwei Stockwerke mit überwölbten Zimmern. Der Rauchfangmantel der Küche zierlich auf zwei Säulen gewölbt.

Tabernakel in der Kirche von Laach. — Der über dem Grabmale des Stifters, jetzt im Westchor unter der dortigen Empore stehende Tabernakelbau soll von dem Abte Theodorich (1252—1295) errichtet worden sein. Ein höchst eigenthümliches Beispiel phantastischer, spätest romanischer Dekoration. Sechs Säulen, schräg stehend (in pyramidaler Neigung), durch freie gebrochene Bögen verbunden; darüber ein kleiner offener Arkadengang (wieder in pyramidaler Schräge); darüber wieder Bögen und freie Gurte, die sich oben in geschweiften Linien vereinigen. In den offenen Zwickeln und sonst sind Zwischenbögen angebracht, zum Theil in der Form von Hörnern, wie in der spätgothischen dekorativen Architektur. Das Ganze seltsam, aber mit Geschmack. Die Profilirungen meist reich bewegt und geschwungen, die Blätterkapitäle sehr mannigfaltig. (Der unter dem Tabernakel stehende frühgothische Sarkophag passt zu demselben nicht.) [1]

---

[1]) Ich füge einige Notizen über eine Anzahl kleiner, in der Gegend von Coblenz befindlicher oder befindlich gewesener Kirchen romanischen Styles, die ich nach v. Lassaulx's Zeichnungen entnommen, bei: —

2. Germanischer Baustyl.

a. Trier und Umgegend.

Trier. Liebfrauenkirche [1]). — Ein baptisterienartiger Bau zur Seite des Domes, gebaut 1227 — 1243. Von eigenthümlichster Bedeutung durch die architektonische Composition, durch den Styl der Ausführung und die so gemessene wie im Einzelnen lebenvolle Behandlung. In der Composition verschmilzt das System des (byzantinisirenden) Centralbaues mit dem räumlichen Aufbau der (abendländischen) gewölbten Basilika, und zwar mit derjenigen Gestaltung der letzteren, welche sich bei den gothischen Kathedralen von Nordfrankreich bereits entwickelt hatte. Ein polygonischer Rundbau wird kreuzförmig durch ein erhöhtes Lang- und Querschiff, dessen Mittelfeld als Kuppel wiederum erhöht ist, durchschnitten. Die vier Flügel des Kreuzes, von denen der des Chores weiter hinaustritt, sind in Polygonform geschlossen; die Umrisse der niedrigen Seitenräume

Bei Altenkirchen. Höchst einfache Pfeilerbasilika, ohne Emporen. Starke, doch nicht niedrige und nicht breit gesperrt stehende Pfeiler. Oben kleine Fenster. Hauptabsis und Seitenabsiden, diese im Aeussern rechtwinklig gerade.

Ems. Sehr einfache Pfeilerbasilika. Kurze Pfeiler und breite, schwere Bögen; darüber (über den Seitenschiffen) entsprechende Emporen. Altarnische flach, im nicht vollen Halbkreise, nach aussen geradlinig und mit Pilastern oder Lissenen versehen.

Metternich. Abgerissene Kirche. Pfeilerbasilika mit Emporen. Einfach. Geradlinig geschlossener Chor.

Vallendar. Abgerissene Kirche. Einfache, doch spätromanische Pfeilerbasilika. Kurze, breite Pfeiler mit Rundbögen und entsprechenden Emporen. Schiff und Seitenschiffe mit Absiden. Krypta mit zwei Säulen. Die Fenster der Seitenschiffe kurz halbrund, die übrigen in einfacher Rosettenform. Das Mittelschiff mit spätem Netzgewölbe. Aussen Rundbogenfriese, an den Absiden mit Lissenen.

Niekenig. Kleine romanische Gewölbkirche, mit Halbsäulen als Gurtträgern. Chor spätgothisch. Scheint nicht sonderlich bedeutend.

Moselweiss. Nach dem Grundriss wie die Kirche von Bendorf, nur etwas länger und der Chor ohne Absis, gerad geschlossen. Das Aeussere einfach romanisch.

Oberbreisig. Kleine, aber elegant spätromanische Kirche. Gurttragende Pfeiler, romanisch spitzbogige Gewölbe im Mittelschiff. Auf der nördlichen Seite eine Empore, auf der südlichen nicht; hier vielmehr das Seitenschiff von der Höhe des Mittelschiffes. Dies südliche Seitenschiff zugleich sehr eigenthümlich überwölbt, mit halbkuppelartigen Kappengewölben, die sich gegen das Mittelschiff anlehnen. So auch die, aus fünf Seiten eines Zehnecks gebildete Absis, wo die Kappen des Gewölbes von den Bögen ausgehen, die von schlanken Säulchen zwischen den Fenstern getragen werden. (Diese Bögen aber sind eigentlich nur der Kappenansatz; sie haben keine Wulste oder sonstige Gliederung). Im Chor Alles rundbogig.

Bieber. Sehr eigenthümliche Kirche. Der Chor romanisch, rundbogig; ohne Absis, doch im Innern der geraden Ostwand drei kurze halbrunde Nischen; darüber ein grösseres einfaches Rosettenfenster. Das Schiff mit schweren, breiten und hohen Spitzbögen, die von ganz kurzen achteckigen Pfeilern (je einem auf jeder Seite) und halbachteckigen Wandpfeilern getragen werden. Das Mittelschiff ungewölbt, die Seitenschiffe mit Kreuzgewölben.

[1]) Vergl. oben, S. 24, u. Thl. I, S. 463.

bilden sich ebenfalls zu (je zwei) kapellenförmigen Polygonen. Der Styl ist durchaus germanisch (in seiner primitiven Gestaltung), mit einzelnen romanischen Reminiscenzen. Starke Rundpfeiler mit je vier Halbsäulen als Trägern der Gewölbgurte stehen im Durchschnitt des Kreuzes, ungegliederte Rundsäulen (über denen die Gurtträger auf besonderen Consolen aufsetzen) in den Flügeln desselben, Wandsäulen an den Pfeilern und in den Ecken der Wände. Die Säulen haben überall als Kapitäl einen leichten germanischen Blätterkranz. Die spitzgewölbten, vorherrschend hoch gezogenen Bögen und Gurte sind überall reich und bunt, in den Kreuzgurten mit zierlicher Entwickelung der charakteristisch germanischen Form, gegliedert. An den Oberwänden der erhöhten Räume des Kreuzes ist eine vollständige Fensterarchitektur angedeutet, deren unterer Theil aber blind und an der nur der obere Theil, im Einschluss der Bogenöffnungen, offen ist. Dasselbe ist der Fall bei den Fenstern des Kuppelraumes in der Mitte des Kreuzes. Die Seiten des frei vortretenden Chorraumes und die Stirnseiten der andern Kreuzflügel sind nicht durch je ein Fenster ausgefüllt, sondern jedesmal durch deren zwei übereinander, dem zweigeschossigen Verhältniss des Inneren (der niedrigeren Seitenräumen mit ihren Fenstern und der eben bezeichneten Fensterarchitektur der erhöhten Räume des Kreuzes) entsprechend. Die Fensterarchitektur selbst ist überall gothisch, in der früheren Ausbildung: über der zweitheiligen spitzbogigen Arkade, welche das untere Stabwerk bildet, eine grosse Rosette; mit Säulchen und analoger Bogengliederung. Die Portale in den vier Kreuzesflügeln sind noch halbrund überwölbt und in romanischer Weise disponirt, aber in der Behandlung und in dem, zum Theil sehr reichen Ornament ebenfalls schon wesentlich nach der Weise des germanischen Systems modificirt. Das Aeussere gewinnt seine charakteristische Eigenthümlichkeit nur durch diese Portal- und Fensterarchitektur; die auf den Ecken angeordneten Strebepfeiler sind überall noch ganz schlicht. Die ganze Behandlung trägt, bei allem Reichthum einzelner Bildungen, noch den Stempel einer sorglichen, fast herben Gemessenheit. — Das Gebäude gewährt ein höchst eigenthümliches Interesse; aber der Meister desselben hat es noch nicht vermocht, den Gedanken, der ihm vorschwebte, zur wahrhaft künstlerischen Einheit zu bringen, ihn bei der Ausführung in wahrhaft organischer Weise zu gliedern. In der Gesammt-Composition ist, bei allem Raffinement, welches darin steckt, eine befriedigende Entwickelung nicht erreicht. Die kreisartige Disposition des Ganzen und die Kreuzdisposition der erhöhten Räume stehen, ohne sich gegenseitig zu bedingen, neben- und ineinander; der viereckigen Grundform der Thurmkuppel, die sogar durch vier hineingelegte Kreuzgewölbe besonders scharf bezeichnet wird, fehlt der durch die Gesammtform des Gebäudes erforderte centrale Bezug, der etwa durch eine Auflösung der Ueberwölbung dieses Raumes in ein Achteck zu erreichen gewesen wäre. Die starre Form der Rundsäulen, zumal derer in den Flügeln des Kreuzes, contrastirt disharmonisch gegen die sehr bewegten Gliederungen der Bögen und Gurte, was durch ihre hohe Dimension besonders auffällig wird [1]); der in der Mitte nach romanischer Art sie umschliessende

[1]) Diese hohe Dimension macht eine Gliederung der Rundsäulen, zum Ausdruck der in ihnen aufwärts steigenden Bewegung, entschieden nöthig. Bei kürzeren Rundsäulen, die mehr nur das Tragen, nicht zugleich auch das entschiedene Aufsteigen der architektonischen Kraft, dargestellt hätten, wäre dies Erforderniss bei weitem weniger dringlich gewesen.

Schaftring hebt diesen Eindruck nicht auf; zugleich sind ihre Kapitäle bei solchem Verhältniss des Schaftes zu flach, die feinen attischen Basen wie in sich zusammengepresst u. s. w.

Abteikirche zu Echternach. — Die Ueberwölbung der Kirche und die gesammte Fenster-Architektur frühgermanisch. Die Gurte des Gewölbes im Mittelschiff auf Consolen aufsetzend. Die Fenster-Architektur, mit den Säulchen innen am Stabwerk, ungemein anmuthig. Am Aeusseren der Fenster erscheinen statt dessen einfache Schmiegen.

Kirche zu Tholey. — Ein ziemlich rohes frühgothisches Gebäude. Hohes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe; kein Querschiff; aber die Seitenschiffe wie das Mittelschiff mit besonderem polygonem Schluss. Ein Thurm über der Mitte der Westseite. — Rundpfeiler mit je vier stark heraustretenden Halbsäulen als Gurtträgern. Die Kapitäle bestehen nur aus starken Gesimsen, ohne Blätterschmuck (dergleichen nur an den stärkeren Pfeilern, die den Thurm tragen). Die Kreuzgurte der Seitenschiffe setzen consolenartig auf. Die Quer- und Kreuzgurte des Mittelschiffes ruhen gemeinschaftlich auf dem Gurtträger, der, das Kapitälgesims durchschneidend, an der Wand emporläuft. Die Schiffbögen sind roh, in einfach dreiseitiger Laibung, profilirt (Rh. 37.); die Gurte des Gewölbes im birnenförmigen Profil. — Die drei Fenster im Chorschluss des Mittelschiffes (denen das Stabwerk fehlt) haben die ganze Höhe der Kirche. Das mittelste von diesen ist im Styl der Fenster der Elisabethkirche zu Marburg gebildet (mit Säulchen); im Aeusseren hat dasselbe schon einen, zwar noch nicht spitzen Giebel mit Blätterwerk. Die Umfassung der beiden Seitenfenster ist viel einfacher, mit flachgekehlter Schmiege, profilirt; im Aeusseren haben diese die vorspringende Ueberwölbung, doch in einfachster Art, die an der Elisabethkirche statt des Giebels erscheint. Die Fenster in den Chorschlüssen der Seitenschiffe haben ganz den Styl derer der Elisabethkirche. Die übrigen Fenster mit einfachst profilirtem Stabwerk (an der Südseite manches Späthgothische). Die Oberfenster des Mittelschiffes zunächst am Chorschluss im Hauptbogen noch halbrund, auf der Südseite (Rh. 38.) mit besonders einfacher Anordnung, auf der Nordseite etwas reicher. Die westlichen Oberfenster schmal spitzbogig. — In das nördliche Seitenschiff führt eine, noch im Rundbogen überwölbte Thür mit reichem, doch schon sehr verwittertem Sculpturenschmuck. Das Ganze, und namentlich das Ornamentistische, etwa an die Portale der Liebfrauenkirche zu Trier erinnernd. In dem Hauptrundbogen desselben scheint übrigens schon eine leise Neigung zur Spitze vorhanden.

Kirche zu St. Arnual. — Chor und Querschiff frühgothisch. An den Ecken der mittleren Vierung des Querschiffes stehen Dreiviertel-Rundsäulen, im Style der Marburger Elisabethkirche. Die drei Scheidbögen über diesem Raume, nach dem Chor und den Kreuzflügeln zu (Rh. 39.),



haben noch eine flüssige Gliederung im frühgothischen Charakter; der vierte Scheidbogen, nach dem Schiffe zu (Rh. 40.), hat das roh eckige Profil, mit gekehlten Schmiegen. (In der Weise des letzteren auch die aus dem Querschiff in die Seitenschiffe führenden Bögen.) — Der Chor fünfseitig geschlossen; früh-

gothisches Gurtträgersystem, spitzbogig entwickelte Gurte. Die Fensterarchitektur im Chorschluss sehr einfach: zwei Spitzbögen auf einem hohen schlanken Säulchen, von einem grösseren Spitzbogen auf Säulchen umfasst

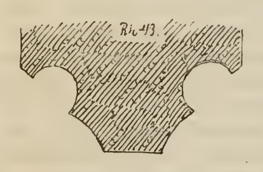


und ohne weitere Durchbrechung (Rh. 41.); im Aeusseren nur jene ersten beiden Spitzbögen, ohne die Umfassung (Rh. 42.); das Profil hier nur eine einfache Schmiege. Die Fenster in den Querschiffgiebeln mit sehr gedrücktem Spitzbogen (aussen fast völlig rundbogig), mit reicherem, immer noch frühgothischem Rosettenstabwerk. Einfache Streben.

Stiftskirche zu Kyllburg. Einschiffig, breites Schiff und schmalerer Chor. Nach einer Inschrift am Pfeiler zwischen Chor und Schiff 1276 begonnen. Gurtträger und Gurtsystem noch einfach schön; die ersteren als Bündel von je drei schlanken Halbsäulen mit Kapitälen (ohne Blätterschmuck); die Gurte in der edelsten Form. Der Bogen zwischen Chor und Schiff, ohne Gurtträger, roh eckig, mit gekehlten Schmiegen. (Im Profil der Schiffbögen von Tholey, Rh. 37.) Die Chorfenster schmal und mit sehr scharfem Spitzbogen; das Stabwerk dem letzteren angemessen, noch streng, aber ohne Säulchen. Von den Schifffenstern sind die beiden, dem Chore zunächst, grösser und (soweit sie nicht verbaut) reich, doch auch ohne Säulchen; die folgenden gen Westen auffallend kleiner. Alles Profil der Fenstereinfassung schon in der mehr nüchternen Kehlenmanier. Am Bedeutendsten ist das Hauptfenster auf der Westseite, das zugleich, wenigstens im Aeusseren, an seinen Hauptlinien Säulchen hat.

Zur Seite der Kirche ein sehr malerischer Kreuzgang, etwas jünger als die Kirche. In seinen Haupttheilen völlig erhalten, doch auf der Süd- und Westseite schon ohne Gewölbe. Fensterstabwerk im späteren Styl, ebenfalls nirgend mehr Andeutung von Säulen. Kehlenprofile.

Kirche zu St. Arnual. — Das schlanke Mittelschiff mit den niedrigeren Seitenschiffen und dem Thurm über der Mitte der Westseite jünger als Querschiff und Chor, ohne Zweifel der Bau, als dessen Anfang durch eine in der Vorhalle befindliche Inschrift das Jahr 1315 angegeben wird. Schon Motive spätgothischer Art. Einfache Pfeiler im Schiff, an denen das Profil der Schiffbögen (Rh. 43.), eckig, mit tiefer Einkehlung an den



Seitenflächen niederläuft; ebenso an den Rückseiten, wo die Quergurte der Seitenschiffe dasselbe Profil haben. An den Vorderseiten der Pfeiler je drei Halbsäulen als Gurtträger, aus denen sich die (birnenförmigen) Gurte ohne Kapitäl oder sonstigen Uebergang entwickeln. Die Fenster in mancherlei spätgothischen Formen.

Trier. Jesuitenkirche. — Gleich hohe Schiffe. Rundpfeiler mit je vier starken Halbsäulen. Umherlaufende Kapitälverzierung, umherlaufendes Gesims und umhergekröpftes Basament (dieses nach ausgebildet gothischer Art). Die Schwibbögen roh und unschön profilirt; die Kreuzgurte birnenförmig. Hohe Fenster, deren Profilirung ebenfalls dem spätgothischen Wesen entspricht, ohne Stabwerk. — Das Portal der Westseite im edel durchgebildeten Style des vierzehnten Jahrhunderts. — Innen an der Westseite eine spätgothische Emporbühne. — Der Chor modernisirt.

Trier. St. Gangolph. — Einfach gothische Kirche, ursprünglich einschiffig; nicht hoch. Die Strebepfeiler nach innen stehend, mit je drei

Gurtträgern; einfache Kapitälgesimse, birnenförmige Gurte. Später ein nördliches niedriges Seitenschiff angefügt, durch Halbkreisbögen mit dem Mittelschiff verbunden. — Vor der Westseite ein hoher viereckiger Thurm, Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Sehr einfache Architektur; die obersten Fenster mit etwas Stabwerk; dann Erkerthürmchen als Einschluss der Thurmspitze.

Stiftskirche zu Pfalzel. — Neben dem Kreuzgange eine kleine Kapelle, einfach, aber aus edelgothischer Zeit. Merkwürdig ihr, aus vier Seiten eines Achteckes gebildeter, also in der Mitte in eine Ecke ausgehender Schluss (Rh. 44.).

Kirche zu St. Wendel. — Angeblich 1320 gegründet; vollendet 1360. Der Chor in etwas früheren Formen als der Schiffbau. Dreiseitig schliessend; die Gurtträger aus je drei starken Halbsäulen bestehend, neben denen auf jeder Seite noch eine schwächere für den Gurt des Stirnbogens. Die Gurte des Kreuzgewölbes noch im Birnenprofil, doch schon mit breiter Spitze. Einfache Fenster-Architektur; das gesammte Aeussere des Chores sehr einfach. Ein noch zum Chore gehöriger verengter Schwibbogen scheidet denselben vom Schiff; das an demselben niederlaufende Bogenprofil entspricht dem an den Schiffpfeilern in der Kirche von St. Arnual. — Der Schiffbau von ungemein schönen Verhältnissen; das Mittelschiff etwas schmaler als der Chor; die Seitenschiffe nur wenig niedriger als das Mittelschiff. Schlanke leichte Rundsäulen, ursprünglich ohne Kapitäl (wenigstens sollen, nach Chr. W. Schmidt's Angabe, der leichte Blätterkranz und die zierlich antikisirenden Deckgesimse, die sie tragen, einer modernen Restauration angehören). An den Wänden der Seitenschiffe je drei Halbsäulen als Gurtträger und ein wellenartiges Profil zu deren Seiten. Netzgewölbe, dessen Gurte, im Kehlenprofil, sich leicht und glücklich entwickeln. Die Perspective durch das Mittelschiff, nach dem breiteren Chore hin, sehr schön. Die Fensterarchitektur, in Composition und Profilirung, sehr einfach; die Fenster, hoch und nicht zu breit und weit, werden durch ein horizontales Gesims in zwei Abtheilungen gesondert. — Das Aeussere einfach; die Strebepfeiler mit Spitzthürmchen, auch mit geschweiften Dächern. An der Südseite ein hübsches Portal mit später gothischem Vorbau. An der Westfaçade, zwischen dekorirten Streben, die mit rohen Statuen geschmückt, ein etwas reicheres, aber schweres Portal, wieder von späterem Charakter. Darüber ein hohes Fenster mit spätbarockem Stabwerk. Ueber der Höhe der Kirche ist der Westbau noch höher emporgeführt, namentlich der mittlere Theil als besonderer Thurm mit barockmoderner Kuppelspitze, über den Seitentheilen leichte Helme. — An eine der Säulen des Schiffes ist eine Kanzel angebaut, mit dem Datum 1462, in zierlich spätgothischen Architekturformen und mit handwerksmässiger Dekorationssculptur [1]).

[1]) Der Eindruck, den die Bauformen der Kirche von St. Wendel, oder vielmehr die des Schiffbaues, hervorbringen, ist der Art, dass wir dem letzteren auf den ersten Anblick, den sonst als gültig angenommenen chronologischen Bestimmungen gemäss, ein wohl um 100 Jahre jüngeres Alter, als oben angegeben, zutheilen, d. h. dass wir ihn etwa in die Mitte des 15ten Jahrhunderts setzen würden. Indess hat die Vollendung des Baues im J. 1360 durch äussere historische Gründe die höchste Wahrscheinlichkeit. Und da wir in der Trier'schen

Kirche zu Klausen. — Spätgothisch; der Chor 1474 geweiht. (v. Stramberg, das Moselthal, S. 378). Nur ein, mit dem Mittelschiff gleich

Gegend mehrfach, schon von der Kirche von Tholey ab, eine Behandlung der gothischen Bauformen wahrnehmen, die, mit einer Reducirung der Profile der Gliederungen oft auf das einfachste Maass sich begnügend, schon zeitig zu derjenigen Bildungsweise gelangt, die wir sonst als zu den spätgothischen Eigenthümlichkeiten gehörig bezeichnen müssen, so stimmen hier auch die inneren stylistischen Gründe ganz wohl mit jenem äusseren Ergebniss zusammen. Der Fall bleibt aber doch sehr merkwürdig und beachtenswerth. Ich halte es daher nicht für überflüssig, im Folgenden einen älteren Aufsatz mit einer sorgfäitigen historischen Untersuchung über die Verhältnisse dieser Kirche, der mir freundlichst im Manuscript zugestellt wurde und meines Wissens nicht gedruckt ist, mitzutheilen.

„Bemerkungen über die Zeit, in welcher die St. Wendeler Pfarrkirche erbauet worden ist.

„Die St. Wendeler Pfarrkirche darf ihrer Grösse und gothischen Bauart wegen wohl unter die schönsten Pfarrkirchen des Regierungsbezirkes Trier, vielleicht auch des Trierischen Bisthums gezählt werden, wenn man nämlich darunter jene gottesdienstlichen Gebäude begreift, welche in den frühern oder spätern Jahrhunderten bloss als Pfarrkirchen gebaut worden sind; denn die Kirchen der aufgehobenen geistlichen Stifter und Klöster, welche seit dem Concordat v. J. 1801 durch die französische Regierung den Pfarreien zum Gebrauch übergeben worden sind, wie z. B. die alte Klosterkirche in Tholei, jene zu Mathias bei Trier etc. gehören nicht in diese Kategorie

„Ich kenne noch zur Zeit keine Urkunde, noch eine andere Schrift, woraus das Jahrhundert des Baues der St. Wendeler Pfarrkirche mit Gewissheit angegeben werden könne; künftig vielleicht bietet sich Gelegenheit, diesen Zeitpunkt mit Bestimmtheit ermitteln zu können. Dass sich nämlich unter den alten Kirchenpapieren geschriebene Nachrichten über die Epochen befinden, in denen der Bau angefangen und vollendet worden, darf ich aus demjenigen glauben, was der ehemalige gelehrte Pastor Castello (vom 24. Juni 1792 bis 15. März 1814 Pastor in St. Wendel) und nachheriger Domdechant zu Trier mir nicht nur öfter gesagt, sondern auch am Dedicationsfest der Kirche einigemal in der Predigt vorgebracht hat, nämlich es sei die St. Wendeler Pfarrkirche i J. 1320 zu bauen angefangen und i. J. 1360 vollendet gewesen und eingeweiht worden.

„Das angegebene Anfangsjahr des Baues ist mir zwar immer etwas auffallend erschienen, weil die Grafen von Saarbrück, welche die Herrschaft St. Wendel i. J. 1320 besessen haben, sich derselben nicht viel angenommen, und diese Herrschaft daher auch schon i. J. 1327 an den Erzbischof Balduin von Trier verkauft haben;a) allein der selige Pastor Castello war als ein Mann bekannt, der eine solche Angabe über das Anfangsjahr und den Zeitraum des Kirchenbaues ohne genügende Gründe gewiss nicht gethan hätte.

„Der Trierische Geschichtschreiber Brower sagt zwar, dass unter dem Erzbischof Boemund II. die Kirche gebauet und i. J. 1360 selbige eingeweiht worden wäre;b) allein da der Erzbischof Boemund erst i. J. 1354 zur Regierung gekom-

a) Der Graf Simon IV von Sarbrück, Herr zu Commercy, scheint die Burg und Grafschaft St. Wendel, zur Entschädigung seines Verlustes in der Fehde, welche über die Erbschaft der Grafschaft Bliescastel im J. 1275 zwischen dem Bischof von Metz und dem Herzog Friedrich III. von Lothringen ausgebrochen war, und in welcher dieser Graf ein Bundesgenosse des Herzogs gewesen, im Anfange der 1280er Jahre erhalten zu haben, wobei sich der Herzog aber das Oeffnungs-Recht in der Burg St. Wendel ausdrücklich vorbehalten hat. — b) Broweri annal. Trevir. Tom II, p. 232.

hohes Seitenschiff, auf der Nordseite; auf der Südseite ein Paar niedrige Nebenräume. Die Pfeiler zwischen Mittel- und Seitenschiff achteckig; die

men, so ist es nicht glaublich, dass die grosse St. Wendeler Kirche in 5 bis 6 Jahren gebaut worden ist, sondern diese Erklärung kann nur andeuten, dass Boemund den angefangenen Bau zu Ende geführt hat. Indem aber Brower selbst in St. Wendel gewesen und daselbst die Urkunden und andere auf den Kirchenbau und das Jahr der Einweihung der Kirche Bezug habende Schriften eingesehen hatte, so möchte dessen Meldung über den beendigten Bau und das Einweihungsjahr der Kirche sich auf die folgende Art erklären lassen.

„Das Schiff der Kirche wurde i. J. 1320 zu bauen angefangen, und bis zu den Jahren 1348 fortgesetzt, wo die Beendigung wahrscheinlich durch die eingetretene Pest, der schwarze Tod ganannt, unterbrochen wurde, indem durch diese schreckliche Pest beinahe die Hälfte der damals lebenden Menschen weggerafft wurde, und die übrig gebliebene andere Hälfte keine Gewerbe noch Ackerbau mehr treiben wollte, weil der gebeugte Geist der Menschen in jenen Zeiten des völligen Mangels an richtiger physischer Aufklärung oftmals einen absichtlichen Plan dem Urheber aller Wesen untergeschoben hat, ein verworfenes Geschlecht zu züchtigen.

„Nachdem daher von 1351 an diese Geissel des Menschengeschlechtes aufgehört und die Menschen zu ihren Beschäftigungen zurückgekehrt, sich des Lebens wieder erfreuten, so mochte der Erzbischof Boemund das Chor der Kirche an das Schiff bauen lassen, und auf diese Art den 40jährigen Bau der Kirche beendigt haben. [c])

„Aus allem diesem erhellet, dass die St. Wendeler Kirche im 14ten Jahrhundert gebaut und i. J. 1360 eingeweiht worden ist. Sollten aber demungeachtet noch Zweifel über diese Behauptung um deswillen entstehen, weil die gothische Bauart der St. Wendeler Kirche mehr dem 15ten als dem 14ten Jahrhundert anzugehören scheint, so finde ich mich veranlasst, noch mehrere Thatsachen anzuführen, aus welchen die durch Brower angegebene Einweihungsepoche (1360) dieser Kirche bestätiget wird.

„In dem St. Wendeler Kirchenarchiv sind noch eine Menge von Originalurkunden über die der Kirche gemachten Schenkungen, sowie über die von den Brüdermeistern dieser Kirche [d]) gemachten Ankäufe und Pfandbriefe von liegenden Gütern; aus diesen Originalurkunden erhellt aber:

1) dass vom Jahr 1300 an bis 1375 die Brudermeister der Kirche laut vorhandenen 19 Urkunden kein Immöbel angekauft haben, sondern dass diese 19 Urkunden nur Schenkungen von adelichen Personen und auch einigen Bürgern aus der Stadt St. Wendel zum Nutzen der Kirche des hl. Wendelin enthalten;

2) dass aber i. J. 1375 auf St. Valentinstag die Brudermeister der Kirche den ersten Kauf über Güter zu Rutzweiler um die Summe von 24 Pfund Heller gemacht, und damit in den Jahren 1379, 1383, 1388, 1390, 1391 und 1396 fortgefahren, und überhaupt während diesem letzten Viertel des 14ten Jahrhunderts in 10 Urkunden für gekaufte und verpfändete Immöbel die Summe von 676 Gulden rheinischer Währung verausgabt haben;

3) dass v. J. 1400 bis 1450 zu demselben Zweck von den Brudermeistern nach Inhalt von 27 Urkunden Immobilien gekauft worden sind für 1160 fl. und

[c]) Dass das Chor der St. Wendeler Kirche später als das Schiff derselben gebauet worden, beweiset selbst für Nichtbaukundige der Umstand, dass die Decke des Chors eine etwas schiefe Linie gegen die Mitte der Decke des Schiffes bildet, was von dem Standpunkt unter der Orgel aus gleich in die Augen fällt.

(Ich meine das Entgegengesetzte — dass das Schiff jünger ist als der Chor, — was jener Umstand m. E. eben so gut beweisen kann. F. K.)

[d]) In St. Wendel bestand seit undenklichen Zeiten die Bruderschaft des h. Wendelin, deren Brudermeister aus dem zeitlichen Pfarrer, dem Stadtschultheiss und einem Schöffen, die Verwaltung der Kirchen-Einkünfte führten.

Schwibbögen, welche dieselben verbinden, dreiseitig, unmittelbar aus den Pfeilern übergehend, doch mit concaven Flächen. Säulchen als Gurtträger,

dass von 1440 bis 1450 das grosse Kauf- und Pilgerhaus erbaut worden ist mit einem Aufwand von wenigstens 3000 fl., so dass also in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr denn 4000 fl. rhein. verausgabt worden sind, welche Ausgabe für jene geldarme Zeit äusserst gross war. [e])

4) dass v. J. 1450 bis 1500 für gekaufte Güter, Zehnten und Renten sowie für Güterpfandung nach Inhalt von 45 vorhandenen Urkunden die bedeutende Summe von 5587 fl. rheinisch, folglich im Laufe des 15ten Jahrh. 9587 fl. rhein. Währung von den Brudermeistern der Kirche ausgegeben wurden;

5) dass endlich von 1500 bis 1550 zu denselben Zwecken in 10 Urkunden 5610 fl. rhein. verausgabt worden sind.

„Es bedarf wahrlich keines grossen Scharfsinns, um aus diesen Thatsachen zu entnehmen, dass der Bau der St. Wendeler Kirche von 1300 bis 1360 geführt worden sei, weil nämlich während diesem Zeitraum die Kirche wohl Güter- und Rentenschenkungen annehmen, aber keine Immobilien kaufen konnte, was auch aus den vorhandenen Urkunden deutlich hervorgeht, indem sie, die Kirchenverwaltung, die Opfergaben der frommen Wallfahrer und die Revenuen der St. Wendels-Bruderschaft zu dem Bau der grossen Kirche verwenden musste. Selbst aus dem Umstand, dass der erste Güterkauf i J. 1375, also noch 15 Jahre nach der Einweihungsepoche, und nicht früher Statt hatte, erhellt, dass die Gaben und Renten des Baues noch zu rückständigen Schulden des Baues verwendet worden sind, was um deswillen anzunehmen ist, weil sich 10 Kaufbriefe seit dem Jahr 1375 in den angegebenen Jahren folgen, und damit im folgenden 15ten Jahrhundert, von 1408 anfangend, und in den Jahren 1413, 1414, 1415, 1417, 1418, 1419, 1425, 1427, 1429, 1433, 1434, 1435, 1437, 1439, 1440, 1443, 1446, 1447 und 1449 fortgesetzt, für die angegebenen Summen Ankäufe und Erwer-

[e]) Der Kurfürst Jakob von Sirck schenkte im J. 1440 auf St. Lukas-Tag der Kirche St. Wendel einen vor der Kirche gelegenen Platz zum Bau einer Halle und Kaufhaus (einen vnsern vnd vnsers Stiffts platz vnd flecken vor derselben Kirchen gelegen, den man bysher den Kaff genannt hat, sagt die Urkunde) damit die Brudermeister diesen Platz zu der Kirche Nutzen verbauen, und eine Halle und Kaufhaus darauf setzen sollen. Dieser Bau wurde in 5 Jahren beendigt, und weil dieses grosse Haus erst im J. 1789 abgebrochen, und das jetzige Stadthaus auf einen Theil des Platzes gesetzt worden, so war dieses Gebäude mir (geb. 1769) und vielen noch lebenden Einwohnern hiesiger Stadt wohl bekannt.

Diese Halle, auch Pilger-Ruh, und seit der Einnahme von St. Wendel durch Franz von Sickingen 1522 auch das Rathhaus genannt, weil in demselben eine besondere Stube zu den Sitzungen des St. Wendeler Stadtrathes eingerichtet war, war ganz aus Quadersteinen wie die Kirche, zwei Stockwerk hoch erbauet; seine Länge der Kirche und Strasse gegenüber war von 60 Fuss, und seine Breite gegen 80 Fuss. Dieses Gebäude nahm den ganzen Platz nicht nur des heutigen Stadthauses ein, sondern es erstreckte sich noch 5 Schuh vorwärts zur Kirche gegen Osten, ging mit der südlichen Seite 6 Schuh weiter in die Strasse, als der heutige Bau, zog sich gegen Westen bis 6 Schuh vor das heutige Packes-Haus, von da herunter in gerader Linie gegen die Hausthür des Schlosser Weisgerber Hauses über, von diesem nördlichen Punkt wieder herauf auf den östlichen Eck des grossen Gebäudes; der Schlossgasse gegenüber ging und fuhr man unter dieser Halle durch in die untere Gasse, wesshalb sehr hohe steinerne Thore am Ein- und Ausgang waren. Im ersten Stockwerke wurden die Krämermärkte gehalten, was leicht geschehen konnte, weil der obere Stockwerk durch mehrere steinerne Säulen, und nicht durch Mauern getragen wurde, der zweite Stock diente zur Aufnahme von fremden Pilgern, und war gross genug, um 1000 Menschen Raum zu geben.

dergleichen auch in dem ausgedehnten Chore; die Kehlengurte des Netzgewölbes gehen aus ihnen im Chore unmittelbar hervor, im Schiff setzen

bungen gemacht worden sind, sowie vom Jahre 1450 bis 1500 für die grosse Summe Geldes von 5587 fl. rhein. Güter und Renten angekauft worden sind.

„Dass demnach die St. Wendeler Pfarrkirche im 15. Jahrhundert, während dessen Lauf selbige die Summe von wenigstens 9585 fl. rhein. (nach jetzigem Geldeswerth ungefähr 27,000 bis 30,000 fl ausmachend) zum Ankauf von liegenden Gütern, ganzen Dörfern, Zehnten, Mühlen und Renten verausgabt hat, nicht noch den Bau der grossen Kirche geführt und bezahlt habe, wird wohl Niemand zu behaupten einfallen, die Bauart der Kirche mag übrigens von einer spätern Zeit scheinen oder nicht.

„Soll aber dieser geführte Beweis über den St. Wendeler Kirchenbau vor d. J. 1360 noch nicht hinreichend erscheinen, so wird aus den folgenden Thatsachen, mit Urkunden belegt, die Wahrheit der aufgestellten Behauptung deutlicher und überzeugender hervorgehen:

a. Dass die alte Kirche der h. Maria Magdalena die erste Pfarrkirche war, darüber könnte ich Vieles anführen, was aber der Weitläufigkeit halber nicht hierher gehört; es mag genügen, dass diese erste Kirche in St. Wendel über das Grab des h. Wendelin gebaut und in der Gruft dieser Kirche dieses Grab aufbewahrt wurde, bis in der Mitte des 13ten Jahrhunderts die Gebeine des heil. Wendelin aus dem Grabe genommen, in eine Lade gelegt und nach dem religiösen Geiste des Zeitalters in den Prozessionen umhergetragen wurden. f)

„Nachdem aber die grosse Kirche zur Ehre des h. Wendelin erbaut war, so verlor die alte Kirche den Namen einer Kirche, und erhielt den einer Kapelle, obschon noch Gottesdienst darin gehalten wurde.

„Die neue grosse Kirche scheint aber schon i. J. 1358 erbauet und auch in derselben schon Altäre aufgestellt gewesen zu sein, indem der Edelknecht Johann von Bliesen seine Wiese zu Niederhofen i. J. 1358 auf Sonntag nach Peterstag zu einer ewigen Messe auf unser Frauen Altar in der Kirche Sante Wendelin schenkt, um in St. Wendelins Bruderschsft zu kommen und seiner und seiner Eltern in den 4 Frohnfastenmessen zu gedenken.

b. I. J. 1360 auf St. Jakobs-Tag (die neue Kirche in St. Wendel war i. J. 1360 am Sonntag nach Epiphaniä eingeweiht worden) schenken die Brüder und Ritter Arnold und Jakob von Odenbach (am Glan) für sich und ihre Erben ihre Mühle zu Stegen bei Wolfersweiler zu einer Frühmesse in der Kapelle Sente Maria Magdalena zu St. Wendelin, um in die St. Wendelins Bruderschaft eingeschrieben zu werden.

c. Der Erzbischof Boemund II. von Trier schenkt i. J. 1361 den 31. Mai eine silberne Ampel und die Summe von 100 fl. rhein. zu einem ewigen Licht zur Ehre des h. Beichtigers Wandalin in d e s s e n K i r c h e in St. Wendel.

d. In demselben Jahr 1361 schenkt Ludwig Herr von Kirckel ein auf seiner Vogtei gelegenes Haus und Garten, bei der St. Wendelinskirche und hinter derselben gelegen, zu einer Wohnung für einen Kapellan des Altars vnser lieben Frauen.

e. I. J. 1379 den 7. Juli verkauft der Ritter Ensfried von Esch und seine Gemahlin Margarethe den Brudermeistern der Kirche St. Wendel seinen Zehnten im Dorfe Heisterberg um 250 rheinische Gulden, und zwar zum Nutzen des St. Nikolasaltars in der St. Wendelinskirche und eines Kapellans zu diesem Altar.

f. I. J. 1383 den 11. Mai verkaufen die nämlichen Eheleute zum Nutzen

f) Es war auch einer der vier grossen Märkte zu St. Wendel auf Magdalenen-Tag, und sogar wurde bis zur französischen Revolution, auf den Festtag dieser Heiligen, am 22ten July, der ganze Gottesdienst mit Frühmesse, Hochamt und Vesper in der alten Magdalenenkirche zum Andenken gehalten, da selbige in frühern Zeiten die Pfarrkirche war; auch wurde der Magdalenen-Tag in St. Wendel bis zum J. 1740 gefeiert.

sie consolenartig über den Gurtträgern auf. Hohe Fenster mit buntem spätem Stabwerk. Das Aeussere einfach.

des St. Nikolasaltars und eines Kapellans zu diesem Altar in der Kirche des h. Wandelin ihre Brühlwiese, im Dorfe Heriswiler gelegen, den Brudermeistern um 200 fl. rheinisch.

„Aus diesen Urkunden, welche noch im Original vorhanden sind, geht hervor, dass i. J. 1379 ausser dem hohen Altar noch zwei andere Altäre, ferner unser lieben Frau und der des h. Nikolas g) in der neuen Kirche waren, und auch schon Altaristen, Kapelläne genannt, zu diesen Altären angestellt waren, h) dass auch die alte Magdalenenkirche schon i. J. 1360 nicht mehr den Namen einer Kirche, sondern nur den einer Kapelle geführt hat.

„Die folgende Urkunde wird aber noch überzeugender den Beweis liefern, dass die St. Wendeler Pfarrkirche vor dem Anfang des 15. Jahrhunderts gebaut war.

„Der Weihbischof Conrad von Trier bescheinigt nämlich i. J. 1405 auf Lichtmesstag (Frater Conradus misericordia divina episcopus Azotensis reverendorum Dominorum in Christo patrum et dominorum Domini Wernheri Trevirensis Ecclesiae archiepiscopi, et Domini Tylmanni Episcopi Metensis, in pontificalibus vicarius generalis, — fängt die Urkunde an), dass er auf die Bitte des ehrwürdigen Herrn Otto, des edeln Sohnes des Grafen von Ziegenhein, Probsten der St. Martinskirche zu Worms, Archidiacon der Trierischen Domkirche und Pastor der Kirche zum h. Wendelin, Metzer Dioces zwei Altäre in der Mitte der Kirche vor dem Eingang in den Chor des h. Wandalin (duo altaria in medio Ecclesiae ante introitum Chori St. Wandalini) geweiht habe, und zwar jenen auf der linken Seite zur Ehre des h. Kreuzes, des h. Abten Anton und der h. Jungfrau Barbara, den Altar auf der rechten Seite zur Ehre des h. Stephan, der Apostel Peter und Paul, und der h. Elisabeth, dass er, der Weihbischof, an demselben Tage auch einen Altar in der Gruft unter der Kapelle der h. Maria Magdalena zur Ehre des h. Michel und aller Engeln, des h. Matheus Apostel und der Matrone St. Anna mit allen vorgeschriebenen und üblichen Ceremonien und Solemnitäten eingeweihet habe etc.

„In dieser Urkunde wird aufs Bestimmteste die Kirche des h. Wendelin von jener der h. Maria Magdalena unterschieden, indem gesagt wird, dass 2 neue Altäre in der Kirche des h. Wendelin, und zwar vor dem Chor des h. Wendelin, und ein anderer Altar in der Gruft der Magdalenenkapelle eingeweiht worden seien. Da nun nach den angeführten Urkunden in der St. Wendelinskirche die Altäre unserer lieben Frau und des h. Nikolas schon früher, und sogar besondere Kapelläne zu diesen beiden Altären angestellt und besoldet waren, zudem das Chor dieser Kirche blos zur Aufnahme der Reliquien des h. Wendelins bestimmt war, so fanden sich durch die Weihung der zwei neuen Altäre des h. Kreuzes und des h. Stephan, mit dem hohen Altar i. J. 1405 in der St. Wendelinskirche fünf Altäre. wozu nur die im 14. Jahrh. erbaute und noch bestehende Kirche dienen konnte.

„Endlich sagt noch die schon angeführte Urkunde v. J. 1440 auf St. Lucas Tag, dass der Kurfürst Jakob der Kirche den freien Platz, vor der Kirche gelegen, schenke, um auf demselben eine Halle und Kaufhaus durch die Brudermeister der Kirche aufbauen zu lassen.

g) Noch im J. 1799 waren in der Pfarrkirche St. Wendel unter den sieben Altären ein besondrer St. Niklas-Altar und einer Unserer lieben Frau. — h) Dass in der alten Magdalenenkirche, die schon seit 1360 nicht mehr die Kirche, sondern nur die Kapelle genannt wurde, ihrer Kleinheit halber keine drei Altäre hätten aufgestellt werden können, erhellet daraus, dass diese Kirche keinen grössern Umfang in der Länge und Breite hatte, als das heutige Stadtschulhaus, welches auf dessen Mauern im J. 1816 erbauet worden, und unter welchem die ehemalige Gruft, durch einen Pilar gestüzt, heute zum Keller dient.

Hospital zu Cues. — Gestiftet 1458. Eine klösterliche Anlage, deren architektonisch bedeutendere Theile, Kirche und Kreuzgang, den spätgothischen Styl in einfach würdiger Gestaltung zeigen. Die Kirche hat ein quadratisches Schiff, mit einem schlanken achteckigen Pfeiler in der Mitte, aus dessen Seitenflächen oberwärts sich die gekehlten Gurte des den Raum deckenden Sterngewölbes lösen. Der schmalere Chor mit einem Netzgewölbe. Aehnliche Ueberwölbungen, von verschiedenartiger, nicht immer ganz schöner Form, im Kreuzgange [1]).

Trier. St. Gervasius. — Spätest gothisch. Hohes Hauptschiff mit ganz zierlich entwickeltem Netzgewölbe. Ein niederes Seitenschiff, auf der Nordseite. Neben diesem, nach Westen, ein spätgothischer Thurm.

Bittburg Oberkirche (Liebfrauenkirche). — Sehr unbedeutend

„Dieses grosse Gebäude hat aber gerade vor der heute noch vorhandenen Kirche gestanden; es musste daher i. J. 1440 diese Kirche schon bestanden haben, weil sonst der Kurfürst nicht sagen gekonnt, dass der zu verbauende Platz vor der Kirche des h. Wandelins gelegen hätte.

„Wenn nun die gothische Bauart der St. Wendeler Kirche vielleicht eher zum 15. als zum 14. Jahrh. gereiht werden konnte, was ich zu beurtheilen nicht im Stande bin, so beweisen doch die von mir nach Jahr und Tag angeführten Urkunden unwidersprechlich, dass die St. Wendeler Kirche nicht allein vor dem Anfang des 15. Jahrhunderts, sondern dass sie auch vor dem Jahr 1360 erbaut worden war. Dass die Blumengewinde, Ranken und Schnörkel an unserer Kirche nicht mehr vorfindlich sind, so ist ja bekannt, dass die Blüthe der gothischen Baukunst in den Jahren 1320 bis 1360 lange schon vorüber war, und dass daher die einfacheren Verzierungen, wie selbige an unserer Kirche vorfindlich sind, auch bei andern Kirchen vorkommen, welche in demselben Zeitraum, wie unsere Kirche, erbaut worden sind; vielleicht möchten auch Mangel an Geld und andere Verhältnisse auf die einfachere Bauart unserer Kirche eingewirkt haben, besonders wenn man erwägt, dass St. Wendel i. J. 1320 nur noch ein grosses Dorf oder Flecken, und daher die Kirche meistens von den Opfern der Wallfahrer erbaut worden ist. Es mag aber dieses aus einem Grunde herrühren, woher es nur wolle, so habe ich doch hinreichend dargethan, dass unsere Kirche im 14. und keineswegs im 15. Jahrhundert erbaut worden ist, es mag nun die Bauart derselben sein, welche sie immer wolle, und jeder Unbefangene wird mir hierin beistimmen.

„Ich glaube noch bemerken zu müssen, dass eine steinerne Gallerie ausserhalb von der einen Seite, wo der untere Theil des Daches der Kirche anstösst, anfangend, rund um das ganze Portal der Kirche, unterhalb dem Uhrzeiger bis auf die andere Seite gegangen ist, wo der untere Theil des Kirchendaches anliegt. Diese steinerne Gallerie, deren Spuren man noch unterhalb dem Uhrzeiger wahrnimmt, war ungefähr $2^1/_2$ bis 3 Schuh breit, und mit einer steinernen Brustlehne von 4 Schuh Höhe versehen. Weil aber sowohl von der steinernen Brustwehr als selbst von dem Gang der Gallerie Steine durch die Länge der Zeit verwittert und herabgefallen waren, so liess die Kirchenverwaltung zur Verhütung von Unglücksfällen im Anfang der 1750er Jahre diese Gallerie abbrechen.“ —

[1]) Von Stramberg (das Moselthal, S. 319) bemerkt, dass sich in der Weise wie die Kirche des Hospitals von Cues angelegt, viele kleine Kirchen in dortiger Gegend vorfinden: zu Uelmen, Driesch, Rokeskyll, Hatzenport, Merl (abgerissen), Reiler-Kirch, Traben, Zeltingen. Andre in der Form eines Oblongums: zu Clotten und Ediger mit zwei, zu Namedy, Kempenich und Mannebach mit drei Mittelsäulen. Alle Kirchen dieser Art aus gleich später Zeit. Ein Theil der genannten Gebäude gehört dem Coblenzer Bezirk an und wird unten anderweit eingereiht werden.

spätgothisch, wiederum nur mit einem Seitenschiff, auf der Südseite. Der Chor modern.

Kirche zu Castell. — Unbedeutend spätgothisch. Drei achteckige Pfeiler, der Länge nach mitten durch die Kirche (vergl. die vorige Anmerkung zu Cues); aus ihnen lösen sich, ohne besondren Uebergang, die spätgothischen Gurte des Netzgewölbes los. Die Fenster schon rundbogig.

Saarbrücken. Schlosskirche. — Spätest gothisch, ohne sonderliche Bedeutung. Im Inneren ohne Gewölbe, und über die Maassen verbaut und verändert.

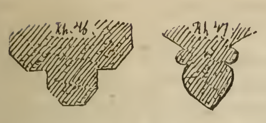
Wohnhäuser. — Mehrere zu Trier mit gothischen Giebeln (deren Giebelgesimse aber wohl nirgend mehr alt). Einfache, doch ansprechende Fensteranordnung. Besonders charakteristisch zumeist der Rauchfang, der an der Façade, etwa in der Mitte des Gebäudes, im Obergeschoss heraustritt und gewöhnlich durch ein geschmackvoll gothisches Stabwerk gestützt ist. Besonders zu bemerken: das ehemalige Rathhaus zur „Steipe" (jetzt zu dem „rothen Hause" gehörig). — Zu Trarbach und an andern Moselorten schöne Holzhäuser, in buntem Fachwerk. Ein vorzüglich reiches zu Trarbach aus später Zeit, mit dem Datum 1586.

b. Köln und Umgegend.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Das Gewölbe des Schiffes erscheint, dem ganzen Wesen der Profilirungen nach, als in spätgothischer Zeit eingesetzt (macht somit die Fortsetzung und den Beschluss der in spätromanischer Zeit begonnenen Umwandlungen des Gebäudes aus.) Oberhalb der Gesimse der Schiffpfeiler setzen die Gurtträger auf, von Consolen getragen. Die Hauptgurtträger sind ihrer drei, ein stärkerer in der Mitte, zwei schwächere zu den Seiten, die sich um eine halbe Rundsäule gruppiren. Sie haben einfache Kapitälgesime. Die Quergurte haben ein reiches, noch an Motive des Uebergangsstyles erinnerndes Profil (Rh. 45.); ihre Haupttheile werden (nach französischer Art) von besondern Basen getragen; die an ihnen befindlichen Rundstäbe sind, ebenfalls übergangsartig, mit Ringen versehen. Die Kreuzgurte haben ein ausgebildet birnenförmiges Profil, doch noch mit scharfer Spitze.



Köln. Minoritenkirche. — Geweiht 1260. Einfache frühgothische Kirche, geräumig und in ziemlich bedeutenden Verhältnissen; die Seitenschiffe ziemlich niedrig, doch die Pfeiler nicht allzu gedrückt; die Spitzbögen hoch. Rundpfeiler mit vier Dreiviertelsäulen als Gurtträgern; die vorderste von diesen an der Wand des Mittelschiffes emporlaufend, doch so, dass sich das Kapitäl des Gesammtpfeilers noch um sie herumschlingt. Die Kapitäle überall in einfacher Kelchform, theils undekorirt, theils mit einfach aufgelegten oder anschliessenden Blättern im entschieden frühgothischen Charakter. Die Schwibbögen sind ganz einfach, durch



schräge Abschnitte und Einschnitte der Mauer, profilirt (Rh. 46); die Gurte in primitiver Behandlung der Birnenform (Rh. 47.). Die Oberfenster des Mittelschiffes sind durchaus einfach, fast roh. Der Chor, einschiffig, fünfseitig geschlossen, hat Säulenbündel zu Gurtträgern; hier sind die Fenster ziemlich entschieden nach dem Princip der Elisabethkirche von Marburg gebildet. (Die Fenster des südlichen Seitenschiffes haben zumeist ein spätgothisches Stabwerk; an das nördliche Seitenschiff stossen die Klostergebäude an. An der Westfront der Kirche ist ein sehr grosses, reich ausgeseztes Fenster, gleichfalls mit den späteren Formen.) — Die Sakristei bildet einen ansprechenden Raum, mit einer Rundsäule in der Mitte. Die in ihr zur Erscheinung kommenden architektonischen Formen sind dieselben, wie in der Kirche.

Der Dom zu Köln, gegründet 1248, der Chor geweiht 1322. Vergl. über die Verhältnisse seiner Architektur den obigen ausführlichen Aufsatz, S. 123, ff.

Kirche der Cistercienser-Abtei Altenberg (bei Köln). — Gegründet 1255, geweiht 1379 [1]). Kirche von ansehnlichen Dimensionen. Ein hohes Langschiff mit einem niedrigen Seitenschiff auf jeder Seite; ebenso ein dreischiffiges Querschiff; der Chor (fünfseitig geschlossen) fünfschiffig ansetzend, dann mit einem Kranze von sieben Kapellen umgeben; die letzteren dreiseitig geschlossen. — Die Architektur der Kirche von sehr hoher Bedeutung: der reine Germanismus in seiner einfachsten Form. Die Verhältnisse sehr edel, obgleich die Seitenschiffe dem Mittelschiff (an Höhe und mehr noch an Breite) etwas stark untergeordnet sind. Dabei aber das Streben in die Höhe sehr entschieden; die Spitzbögen sogar meist beträchtlich überhöht (was freilich auch im Kölner Dome der Fall). Das Einfache besteht zunächst in der Reduction der Pfeiler auf ihre schlichtgermanische Grundform — die der Säule; aber auch hier schon in angemessenster Behandlung. Basis und Kapitäl (im Chor mit schlicht aufgelegten Blättern, im Schiffe ohne solchen Schmuck), sind völlig einfach Ueber dem Kapitäl setzen dann die Gurtträger des Mittelschiffes nicht minder einfach auf; die Gewölbebögen und Gurte haben jedoch das charakteristische, vollkommen ausgebildete Profil (nur die Schwibbögen von Pfeiler zu Pfeiler haben als Mittelglied noch eine schmale Platte). Die Fenster des Chores sind gleichfalls höchst einfach, fast wie die der Marburger Elisabethkirche. — Der durch das Gründungsjahr bezeichneten ersten Bauzeit entspricht indessen entschieden nur der Chor nebst der östlichen Wand des Querschiffes. Das Uebrige erscheint in manchen Einzelheiten abweichend und lässt die Fortführung des Baues in der später gothischen Epoche erkennen. Doch sind auch hier immer noch ganz gute Formen. Merkwürdig ist das grosse Fenster im nördlichen Giebel des Querschiffes und das noch grössere, höchst stattliche im westlichen Giebel. Die Formen des Sprossenwerks erscheinen hier in gemässigt spätgothischer Weise, noch ohne geschweifte Bildung. — Das Aeussere ist höchst einfach. Alles

[1]) Von einer älteren, der Gründung des Klosters im J. 1152 angehörigen Anlage der Altenberger Kirche wurden im J. 1846, bei Erneuung des Fussbodens im Chore, die Mauerreste aufgefunden. Sie trugen das Gepräge des ausgebildet romanischen Styles.

Fensterstabwerk im Aeussern, auch am Chor, ohne Säule. Am Chor sind ganz schlicht emporgeführte Strebethürme und entsprechende Strebebögen angeordnet. Sonst treten diese Bögen nur noch an den Giebelfaçaden vor, gewissermaassen als Titelbezeichnungen für das ganze Bausystem (ähnlich, wie mehrfach besonders an Gebäuden der spanischen Halbinsel). Statt ihrer erscheinen im Uebrigen, am Langschiff, nur ganz untergeordnete Strebemauern. — Der Eindruck des Innern ist sehr schön, der des Aeussern wenigstens würdig. (Der südliche Flügel des Querschiffs nebst dem zunächst anstossenden Theile des Chores, sowie das ganze Gewölbe an Chor und Querschiff werden, nach der in neuerer Zeit erfolgten Beschädigung der Kirche durch Brand, trefflich erneut.)

Ahrweiler. Stadtkirche. — Kirche von drei gleich hohen Schiffen mit schlichten Rundpfeilern, ohne Querschiff, aber mit drei Chören, von denen die (fünfseitigen) Chöre der Seitenschiffe in schräger Richtung über die Flucht der Seitenmauern vortreten. Ueber der Mitte der Westseite ein Thurm. — Im Innern sind steinerne Emporen über der Mitte der Westseite und dem grösseren Theil der Seitenschiffe angeordnet. Die Anlage derselben ist jedoch erheblich später als der ursprüngliche Bau der Kirche. Dies ergiebt sich theils daraus, wie sie die Pfeiler- und Halbpfeilerformen theils geradehin verbauen, theils aus der nicht durchweg reinen Weise des Ansatzes, theils aus der durchaus flachen und rohen Profilirung ihrer Bögen und Gurte, die von den entsprechenden Profilirungen des übrigen Gebäudes wesentlich verschieden ist. — Die Kirche selbst hat, schon in ihrer ursprünglichen Form, etwas kurze und gedrückte Verhältnisse, was bei den starken Thurmpfeilern besonders auffallend ist. (Die Pfeiler sind kaum höher, als die sie verbindenden Bögen, welche letztere sehr überhöht, mit senkrecht aufsteigenden Schenkeln, gebildet sind.) Die Chorpartie ist in der Anlage zwar reich, das Hinaustreten der Seitenchöre doch eine etwas willkührliche Disposition, die auch nicht einen ganz reinen Effekt hervorbringt. Man erkennt dabei im Uebrigen den Charakter der früheren gothischen Entwickelungszeit, besonders am Fussgesims der Pfeiler und noch entschiedener an den Kapitälen mit ihren sparsamen, im Detail aber vollgebildeten Blättern. Die Kreuzgurte haben das reinste und edelste Profil; die Schwibbögen und Quergurte sind einfacher profilirt, mit Ecken und Kehlen, doch noch in breiten und stark gerundeten Formen. In der Chorpartie, namentlich im Hauptchor, erscheint ausgebildeter gothischer Styl: so an den Gurtträgern, so an den feinen Säulchen mit Kapitäl und Bogen, welche an den Fenstereinfassungen befindlich. Das Stabwerk der Fenster ist einfach gesetzmässig, ohne Säulchen, angeordnet. — Im Aeussern erscheint es als ursprünglich, dass die Oberfenster der Seitenschiffe dem Raume über den im Innern befindlichen Emporen entsprechen. Doch lassen sich dafür vielleicht besondere Gründe auffinden, z. B. dass unter den zweiten Fenstern vom Thurme ab (vermauerte) Portale angeordnet sind. An der Südseite findet zugleich eine besondere Verstärkung der Mauer statt. Das Portal ist hier zierlich gegliedert, noch im besten gothischen Styl. Sonst ist das Aeussere sehr einfach. Der achteckige Thurm über der Westseite, mit seinen Lissenen, zierlichen Fensterprofilen und zierlichen Giebeln, entspricht, wenn im Uebrigen auch einfach, dem ausgebildeten Style des vierzehnten Jahrhunderts [1]).

[1]) Ueber die Stadtkirche zu Ahrweiler vergl. die Darstellungen derselben bei F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst und Geschichtskunde durch

Kirche zu Unkel. — Aus frühgothischer und spätgothischer Zeit. Frühgothisch scheinen zunächst die Wände des Chores mit ihren einfachen Gurtträgern, während die Gewölbe des Chores (mit kehlenförmigen Gurten) erst aus späterer Zeit sind, wie sich dies aus äusseren Kennzeichen deutlich ergiebt. Frühgothisch ist sodann die untere Hälfte der ersten beiden Pfeiler des Schiffes zunächst am Chor. Es sind kurze, nicht sehr starke Rundpfeiler mit einfachem Deckgesims und mit einem Säulchen vorn, als Gurtträger für das Mittelschiff. Ursprünglich waren somit niedrige Seitenschiffe vorhanden, die erst später, wie auch Spuren im Innern zu verrathen scheinen, erhöht worden sind. Ueber jene kurzen Pfeiler sind sodann, indem man die Seitenschiffe mit dem Mittelschiff gleich hoch machte, höhere und im Durchmesser stärkere Rundpfeiler aufgesetzt worden, aus denen sich, in gewöhnlich später Weise, die Gewölbgurte auslösen. Man fand wahrscheinlich diese Verstärkung der grösseren Höhe und des Gewölbedruckes wegen nothwendig; man mochte auch durch die Kühnheit, eine stärkere Säule über eine schwächere aufzusetzen, imponiren oder eine Art Räthsel hinstellen wollen. Die übrigen Pfeiler haben die gewöhnliche Rundform der späten Zeit; doch sind sie, wie jene ersten, mit je einem Halbsäulchen als Gurtträger versehen. — Das Aeussere ist unbedeutend und einfach. Die Zeit des Um- und Neubaues scheint durch die, über einer Seitenthüre befindliche Jahrzahl 1502 bezeichnet zu werden.

Köln. Antoniterkirche (jetzt evangelische Kirche). — Der Orden 1298 nach Köln berufen, die Kirche 1350 geweiht (Gelen). Das vorhandene, ziemlich kleine Gebäude hat die Spuren einer ursprünglich frühgothischen Anlage: im Aeussern einfach überhöhte Strebepfeiler und Strebebögen (wie zu Altenberg), im Innern einfache Dreiviertelsäulen als Gurtträger. In spätest gothischer Zeit gänzlich umgewandelt. (Vergl. unten.)

Köln. St. Gereon. — Die Sakristei, im edel gothischen Style, vom J. 1316.

Das Hochkreuz bei Godesberg. — Vom J. 1333. Ein einfacher Steinpfeiler, auf zweckmässige Weise in gothischer Stetigkeit emporgebaut. Das Mittelgeschoss mit kräftigen Nischen und schräg hinaustretenden Streben. Anordnung und Profilirung noch rein, einfach und edel. In den Nischen zwei Statuenreste mit trefflicher Gewandung im Styl des vierzehnten Jahrhunderts.

Köln. St. Severin. — Das Schiff der Kirche; niedre Seitenschiffe und beträchtlich hohes Mittelschiff. Rundpfeiler mit vier starken und vier schwachen Gurtträgern; diese mit einfachen Gesimskapitälen. Die Pfeilerstellungen entsprechen der spätergothischen Zeit; (die Pfeiler unter dem

Kunstdenkmale, Jahrg. II, Taf. 5, 9, 10, 15, 20, 21 und den erläuternden Text, S. 36 ff. u. S. 53 ff. Ein näheres Eingehen auf die kunstgeschichtlichen Verhältnisse fehlt hier indess. v. Lassaulx, in den Berichtigungen und Zusätzen zu der Klein'schen Rheinreise, S. 480, giebt als ihre Erbauungszeit kurz die Zeit zwischen 1245 und 1274 an. Eine gründliche Untersuchung über die Baugeschichte dieser Kirche dürfte noch wünschenswerth sein. Es dürfte dabei in Frage kommen, ob (auch abgesehen von den Emporen, welche mir, wie bemerkt, als später erschienen sind) nicht vielleicht schon in der Führung des Hauptbaues ein Wechsel der Systeme wahrzunehmen wäre; das Verhältniss der Rundpfeiler zu den Wölbungen und zur Anlage des Hauptchores möchte hiebei besonders zu berücksichtigen sein.

Thurm der Westseite haben aber, obgleich nach demselben Grundprincip construirt, ein Gepräge, welches mehr an frühgothische Zeit gemahnt). Der Thurm, über der Mitte der Westseite, von 1394 bis 1411 aufgeführt, ein starker viereckiger Bau, ist zierlich mit gothischem Leistenwerk geschmückt.

Köln. St. Andreas. — Der Chor, vom J. 1414; einschiffig, in sieben Seiten eines Zehnecks schliessend, in brillanter, spätgothischer Architektur. Das Fensterstabwerk nicht mehr ganz rein, doch tüchtig gearbeitet. Keine eigentlichen Gurtträger; statt ihrer laufen die Gurte selbst an den Fensterwänden nieder (Rh. 48.), über den Chorstühlen abbrechend und



launig durch figürliche Sculpturen gestützt. Im Aeussern des Chores dekorirte Streben, deren Absätze sich in Pyramidenthürmchen auflösen. Aber dies System erscheint hier roher und, ob die Theile auch massenhaft gehalten sind, doch nur reliefartig behandelt. So ist auch alle weitere Dekoration, im Gegensatz gegen die organisch lebendige Bildungsweise, welche am Thurmbau des Domes herrscht, nur leistenartig. (Das Uebrige vergleiche oben.)

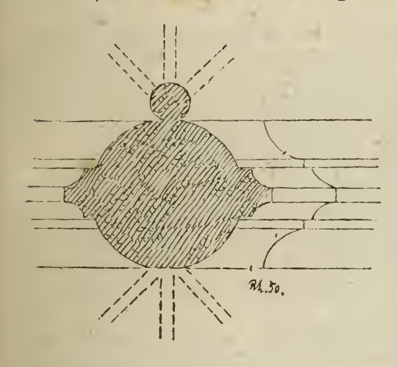
Köln. Der Rathhausthurm. — Gebaut von 1407 bis 1414. In den drei unteren Geschossen viereckig, in den zwei oberen achteckig; ein ausgezeichnetes Beispiel reicher leistenartiger Dekoration. Die Horizontallinie entschieden und angemessen vorherrschend, indem zugleich das Stabwerk zwischen und unter den Fenstern klaren Einschluss und Schmuck bildet. Die Fenster (Rh. 49.) im Hauptbogen spitz; die eigentlichen Oeffnungen der Fenster jedoch rundgewölbt, mit gebrochenen Bogenzwickeln; im Uebrigen geschweifte Füllungen. Die eigentliche Fensterumfassung mit niederlaufendem Birnenprofil; das sonstige Stabwerk zwischen und innerhalb der Fenster im Kehlenprofil. Zwischen den Fenstern in allen Geschossen Consolen, auf denen



(nicht mehr vorhandene) Statuen standen. Das Portal mit spitzbogigem Giebel und mit (sehr verletzten) Statuen. Der Thurm ursprünglich — wie aus den alten Ansichten der Stadt von W. Hollar und Anton von Worms ersichtlich — mit Strebethürmchen über den Ecken und mit steilem pyramidalem Dach, dessen Spitze tabernakelartig gekrönt war.

Köln. Haus Gürzenich. — Um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts (1441—1474 nach v. Lassaulx) gebaut. Haus für öffentliche Festlichkeiten. Im Aeussern mit ansprechender, doch nur einfach ausgebildeter Leisten-Dekoration. Die Ecken oberwärts mit Erkern, die von Säulen getragen werden und deren Brüstungen zierlich gothisch dekorirt sind.

Bonn. Minoritenkirche. — Spätgothisch; geräumig, im Allgemeinen von guten Verhältnissen. Niedere Seitenschiffe und hohes Mittelschiff. Rundpfeiler mit einem Säulchen als Gurtträger für das Gewölbe des Mittelschiffs; die Säulchen durchweg mit starkem Kapitälgesims. (An einigen Stellen auch Gurtträger an der Seite der Seitenschiffe.) Die Schwibbögen von Pfeiler zu Pfeiler, mit kehlenförmigen Profilen, frei aus den Rundpfeilern heraustretend; doch ihr mittlerer Theil als Gurtträger an den letzteren niederlaufend (Rh. 50.). — Im Chor hohe und lange Fenster; im Mittelschiff verhältnissmässig kurze Fenster, über schweren Wandmassen. Das Stabwerk der Fenster in mancherlei, noch schönen und reichen Rosenformen. Alles Stabwerk und alle Gurte im Kehlenprofil.



Kirche zu Rheinbach. — Spätgothisch. Gleich hohe Schiffe in guten Verhältnissen. Zweimal zwei achteckige Pfeiler, die in die dreiseitigen Schwibbögen unmittelbar übergehen. Einfach spätgothische Gewölbe und einfach späte Fenster.

Kirche zu Linz. — Spätgothische Restauration, zu der die Sterngewölbe zwischen den altspitzbogigen Scheidbögen des Schiffes, die Fenster der Abseiten und Emporen und die Formen des Aeusseren (mit Ausnahme des Chores und des Thurmes) gehören. Ueber der westlichen Thür, wahrscheinlich diese Restauration bezeichnend, das Datum 1512.

Köln. St. Peter. — 1524—25 gebaut; die Architektur im spätest gothischen Charakter. Viereckige Pfeiler mit ausgekehlten Ecken; Emporen über Halbkreisbögen, in derselben Form überwölbt. Netzgewölbe und Fensterformen in später Art. (Der Thurm noch romanisch.)

Köln. St. Columba. — Bedeutende Umwandlung der älteren, aus spätromanischer Zeit herrührenden Anlage. Hinzufügung doppelter Seitenschiffe mit leichten achteckigen Pfeilern, die mit Rundstäben auf den Ecken versehen sind. Netzgewölbe, deren Gurte frei aus den Pfeilern vortreten. Der grössere Theil der Seitenschiffe mit Emporen, die den Anschein haben, als seien sie wiederum nachträglich in die Pfeiler eingelassen.

Köln. Antoniterkirche (jetzt evangelische Kirche). — Mit der ursprünglich frühgothischen Anlage (vergl. oben) scheint eine durchgreifende sehr eigenthümliche Umwandlung vorgenommen. Je ein Pfeiler

des Schiffes um den andern scheint herausgenommen und die gegenwärtig somit im doppelten Abstande stehenden Pfeiler durch eingewölbte grosse, halbkreisrunde Schwibbögen verbunden. Das eigenthümliche Kehlenprofil der letztern (Rh. 51.) läuft an den Seiten der Pfeiler nieder. Diese haben noch die frühgothischen Gurtträger; an der Stelle des Gurtträger-Kapitäls über den voraussetzlich weggenommenen Pfeilern gehen die Gewölbgurte von Consolen aus. Die letzteren im einfachen Kehlenprofil.



Die Gewölbe der Seitenschiffe, in eigner Gurtverschlingung, öffnen sich fast muschelartig gegen das Mittelschiff, wie in einigen Exemplaren des spätromanischen Styles. — Die Fenster sämmtlich mit einfach später Einfassung; die im Mittelschiff und in den Seitenschiffen ohne, die im Chor mit rohem Stabwerk.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Kapelle der Familie Hardenrath, in der südlichen Ecke neben dem Chor; nach einer Inschrift über der Thür vom J. 1466. Zierlich gothisch. Von der Kapelle bis an die zwei nächsten Pfeiler des Querschiffflügels, eine zierlich gothische Sängerbühne, daran einige, nicht sonderlich bedeutende Sculpturen. — Kapelle der Familie Schwarz von Hirsch (de Cervo); gegenüber in der nördlichen Ecke, vom J. 1493. In demselben zierlichen Style; in dem saubern Gurtenwerk des Gewölbes mit einigen freistehenden Details. (Restauration nach dem Muster der Sakristei der Rathhauskapelle.) — Die Säulen im Chor der Kirche sind durch ein hohes steinernes Gitterwerk verbunden, im geschmackvoll spätgothischen Style, für die Säulen selbst aber nicht von vortheilhafter Wirkung.

Köln. Sakristei der Rathhauskapelle. — Sehr zierlich spätgothisches Gewölbe, dessen Gurte sich in geschweiften Linien durchschneiden und daran die von den Gurten ausgehenden gothischen Rosenformen freistehend gearbeitet sind.

Köln. Spätgothische Kreuzgänge: —

Von dem verbauten Kreuzgange der ehemaligen Karthause (Garnison-Lazareth) ist noch einiges Erhaltene sichtbar. Zierliche Gewölbe mit durcheinandergeschlungenen Gurten. Das Profil der letzteren noch birnenförmig.

Der Kreuzgang der Minoritenkirche noch wohlerhalten, ein höchst zierliches Beispiel spätgothischer Architektur. Flachbogige Arkaden mit elegantem Stabwerk. (Rh. 52.) Das Innere nicht gewölbt, sondern mit flacher Balkendecke versehen.





Der Kreuzgang auf der Nordseite von St. Severin, ebenfalls sehr zierlich (Rh. 53.). Sehr eigenthümlich der horizontale Sturz der Arkadenöffnungen, in welche das elegante spitzbogige Stabwerk eingesetzt ist. (Die Profilirungen des letzteren mit flachen Kehlen.) Zwischen den Arkaden treten Strebepfeiler nach der Hofseite vor.

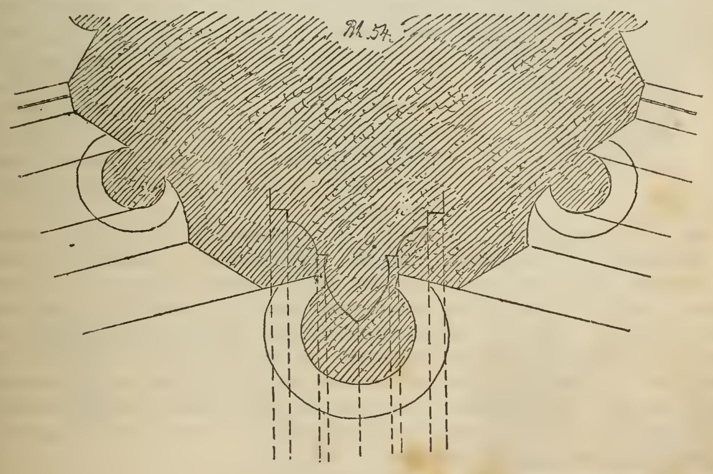
Im Innern accomodirt sich die einfache Gewölbdecke auf schlichte Weise den geraden Linien der Oeffnungen.

Köln. Spätgothische Hausarchitektur. — Verschiedenes der Art. Besonders ausgezeichnet das Eckhaus am Hof und Untertaschenmacherstrasse, namentlich durch seine Zinnenerker, die, in sechs Seiten eines Zwölfecks über die Mauer vortretend, von schlanken, auf Consolen ruhenden Säulen getragen werden, was einen zierlich spielenden Formenluxus hervorbringt. Unter dem Eckerker ein zierlich spätgothischer Baldachin mit einer Madonnenstatue.

---

c. Coblenz und Umgegend.

Coblenz. Dominikanerkirche. — Nach dem Manipulus Confluentinarum memorabilium rerum etc., pag. 92, kamen die Dominikaner 1231 oder 33 nach Coblenz. Ihre Kirche wurde 1239 gegründet, hatte aber langsamen Fortgang. Bulle Innocenz IV. vom J. 1245 zur Förderung des Baues. Am ersten Schiffbogen der Kirche die (zwar späte) Inschrift: „In dem Jar da mā schrieff vō Christi gebvrt mcc vnd xxxiii svngē die broder dis closters die aller erste Mess vff den h. Osterdag in diesem Prediger Closter.“ — Langes Gebäude; fünfseitig geschlossener Chor mit Streben. Die Seitenschiffe sehr niedrig im Verhältniss zum Mittelschiff, ohne Streben. Im Ganzen zweimal 9 Schiffpfeiler. Diese von verschiedener Form. Zuerst 3 Pfeiler auf der Südseite und 4 auf der Nordseite von einfach eckiger Form; dann 2 Pfeiler auf der Südseite und 1 auf der Nordseite rund, mit je vier starken Dreiviertelsäulchen besetzt; dann 4 einfach runde Pfeiler auf jeder Seite. — Das Ganze im frühgothischen Charakter. Die Bildungsweise der Elisabethkirche von Marburg verwandt. In den Chor-

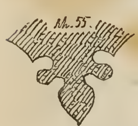


ecken je eine starke Gurtträgersäule (Rh. 54.). Die Gewölbgurte mit scharf alterthümlichem Birnenprofil. Die Fenstereinfassungen mit Säul-

chen. Die Schiffbögen von Pfeiler zu Pfeiler sehr primitiv, aus Pfeilerecken construirt. Die Theile des Schiffes zunächst dem Chor die älteren; hier je drei Gurtträger; die folgenden jünger: je ein Gurtträger und Kehlenprofile in den Gewölbgurten. Die Fussgesimse der Pfeiler parallel um die Pfeilermassen verkröpft.

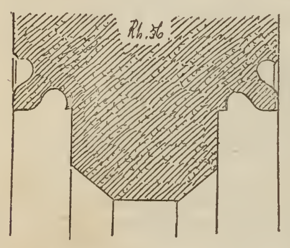
Kreuznach. Carmeliterkirche (grössere katholische Kirche). — Bedeutendes Beispiel eines schweren, barbarisch französisirenden Frühgothisch. Hohes Mittelschiff, niedre Seitenschiffe Kurze dicke Rundsäulen, nur mit einfach flachem kehlenartigem Deckgesims. Drüber die breiten Bögen des Schiffes (ganz einfach eckig profilirt) und die als Gurtträger emporlaufenden Halbsäulen. Die Kapitäle der letzteren mit flachem Kehlenprofil, ohne Blätter. Ansätze von birnenförmig profilirten Gurten, die aber, bei späterer Vollendung des Baues, als Kehlengurte fortgesetzt sind. Die Fensterarchitektur, wie das Ganze, ziemlich roh.

St. Goar. Stiftskirche. — Der Chor frühgermanisch. Die Gurtträger-Säulchen mit mehrfachen Ringen. Die Fenster schmal und ohne Stabwerk; nur das Mittelfenster mit solchem nach einfachster Art (wobei aber später Veränderungen vorgenommen zu sein scheinen).



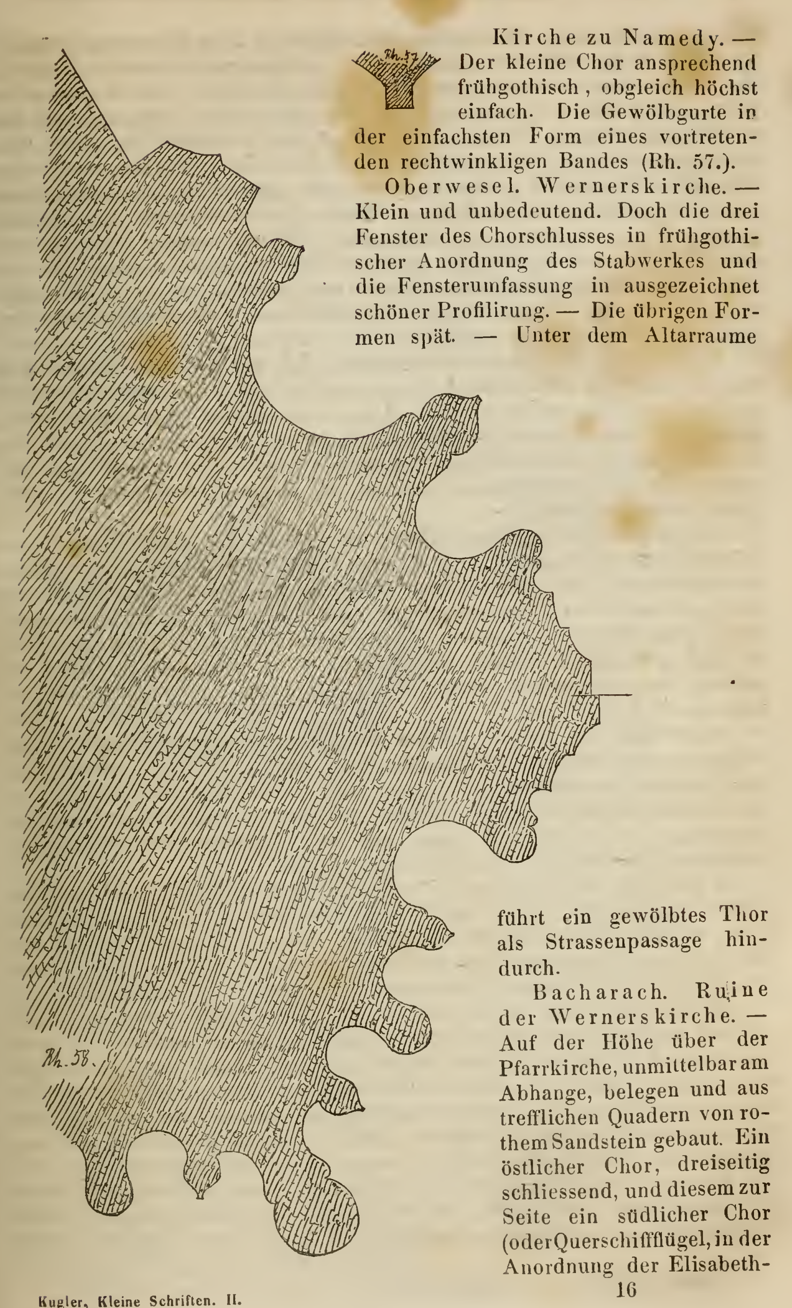
Kirche zu Hirzenach. — Der Chor frühgermanisch, die Behandlung im Style der Marburger Elisabethkirche. Durchweg starkes und entschiedenes Säulenprincip, namentlich bei den Gurtträgern. Das Gurtprofil in eleganter Behandlung der frühen Birnenform (Rh. 55.)

Carden. Stiftskirche. — Das Schiff (ohne Zweifel die unmittelbare Fortsetzung der älteren spätromanischen Bautheile) im ziemlich entwickelten germanischen Style, wobei gleichwohl noch eine romanisirende Gefühlsweise zu Grunde liegend erscheint. Die Seitenschiffe beträchtlich niedrig. Kurze starke Rundpfeiler mit je vier starken Dreiviertelsäulen (deren vorderste an der Wand des Mittelschiffes emporgeführt ist) und mit umherlaufendem starkem Blätterkapitäl. Die Schwibbögen des Schiffes (Rh. 56.), von Pfeiler zu Pfeiler, sehr breit, wie nach romanischer Art, doch im Profil gothisch und zwar einfache Hauptformen mit feineren Nebengliedern auf eigenthümliche Weise verbindend. Ueber den Schwibbögen eine schwere Wand und einfache Fenster, noch im frühgothischen Charakter.



Münstermayfeld. St. Martin. — Querschiff und Schiff ebenfalls als unmittelbare Weiterführung des im Uebergangsstyle erbauten Chores erscheinend. (Das Schiff soll aber erst 1332 vollendet sein [1]). Frühgermanisch, im System der Kirche von Carden, doch die Verhältnisse ungleich edler und freier. An den Eckpfeilern des Querschiffes noch einzelne romanisirende Motive, während das Schiff mehr entwickelt ist, z. B. mit mehrfachen, als Gurtträger emporlaufenden Säulchen. Die Fensterarchitektur sehr einfach, mit Säulchen. Im Aeussern Strebepfeiler mit kurz erhöhten, breiten Aufsätzen (die noch nicht eigentlich als Thürmchen zu betrachten) und mit schweren Strebebögen.

[1]) Mittheilung von v. Lassaulx.



Kirche zu Namedy. — Der kleine Chor ansprechend frühgothisch, obgleich höchst einfach. Die Gewölbgurte in der einfachsten Form eines vortretenden rechtwinkligen Bandes (Rh. 57.).

Oberwesel. Wernerskirche. — Klein und unbedeutend. Doch die drei Fenster des Chorschlusses in frühgothischer Anordnung des Stabwerkes und die Fensterumfassung in ausgezeichnet schöner Profilirung. — Die übrigen Formen spät. — Unter dem Altarraume führt ein gewölbtes Thor als Strassenpassage hindurch.

Bacharach. Ruine der Wernerskirche. — Auf der Höhe über der Pfarrkirche, unmittelbar am Abhange, belegen und aus trefflichen Quadern von rothem Sandstein gebaut. Ein östlicher Chor, dreiseitig schliessend, und diesem zur Seite ein südlicher Chor (oder Querschifflügel, in der Anordnung der Elisabeth-

kirche von Marburg). Edelster gothischer Styl. Die Fenstereinfassungen und die mit diesen in Verbindung stehenden Gurtträger, besonders im östlichen Chorschluss in ungemein schöner Gliederung (Rh. 58.). Hier auch, d. h. in den drei Seiten des Schlusses und in den beiden Fenstern zunächst neben diesen, ein in reinster Gesetzmässigkeit gebildetes Stabwerk. Das Säulenprincip darin noch vorherrschend, doch die Säulchen schon sehr schlank im Verhältniss zu den Einkehlungen, auch die zusammengehörigen durch Kapitälkränzchen verbunden. Die Gurte im reinsten Birnenprofil. Die Streben mit zierlichen Spitzthürmchen, die östlichsten auch mit Nischenwerk. — Die Fenster der südlichen Ecke des Ostchores und die des Südchores nicht mehr in gleichem Grade gesetzmässig gebildet, doch immer noch sehr trefflich. Das Fenster der nördlichen Ecke des Ostchores dagegen schon beträchtlich später.

Noch später ein kleiner, niedrigerer Anbau, der zur Seite des südlichen Chores, dem Ostchore gegenüber, errichtet ist. Das Mauerwerk desselben besteht aus rohem Schiefer. Wo es sich den älteren Theilen anschliesst, greift es in diese ein; doch ist schon äusserlich wahrnehmbar, dass dies geschehen, als jene Theile bereits standen. Die an dem Anbau vorhandenen Profilirungen sind schwerer und minder elastisch, bestimmt auf spätgothische Zeit deutend.

Die ursprüngliche Anlage fällt in die Periode von 1300. Ohne Zweifel hatte man die Absicht, das Gebäude in seiner Ganzheit stylgemäss durchzuführen. Doch müssen auch schon bei Befolgung dieses Planes die einzelnen Stücke des Baues langsam errichtet worden sein. Später mag die Schwierigkeit, die erforderlichen Substructionsmauern zu gewinnen, der Arbeit ein Ziel gesteckt haben, falls nicht etwa schon vorher ein früheres breiteres Terrain durch irgend einen Einsturz verkleinert worden war.

Coblenz. St. Florin. — Der Chor in spätergothischem Style, einem neuerlich aufgefundenen Testament zufolge vom J. 1356 [1]). Birnenförmige Gewölbprofile; ziemlich flache Fensterprofile. Sehr eigenthümlich die Anlage zweier Strebepfeiler, die aussen isolirt (vom Gebäude getrennt) vor dem Chore stehen und von denen aus leicht durchbrochene Strebebögen gegen das Gewölbe des Chores geschlagen sind.

Coblenz. St. Castor. — Grabmal des Erzbischofs Cuno von Falkenstein (gest. 1388). Eine spitzbogige Wandnische, tabernakelartig umfasst; in einer sehr glücklich dekorativen Anwendung des gothischen Styles. — Diesem gegenüber das Grabmal des Erzbischofes Werner (gest. 1418), in seiner architektonischen Dekoration minder edel und verhältnissmässig.

Klosterkirche zu Sayn. — Die Hauptanlage s. oben. Chorschluss aus spätergothischer Zeit, eigenthümlich interessant: aus sechs Seiten eines Achtecks gebildet, somit über die Flucht der Seitenwände hinaustretend und von schöner Lichtwirkung. Polygonsäulchen in den Ecken als Gurtträger mit gothischen Blätterkapitälen. Kehlengurte. Das Gewölbe über dem Zwischenfelde vor dem Querschiff gleichzeitig mit dem Chorschluss. Wohl spätere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts.

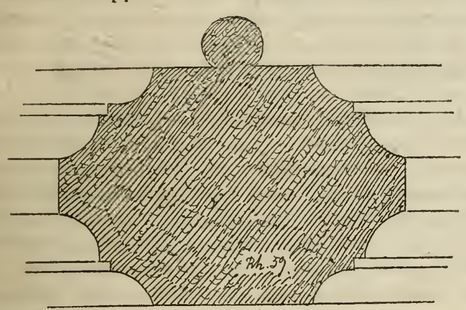
Kreuznach. Pauluskirche (grössere evangelische Kirche). — Unbedeutend modernes Schiff. Querschiff und Chor gothisch, durch eine Mauer von der Kirche abgetrennt und (1841) eine verfallende Ruine.

[1]) Mittheilung von v. Lassaulx.

Recht elegantes Beispiel der gothischen Architektur des vierzehnten Jahrhunderts. Das Fensterstabwerk recht zierlich, rosettenartig, nicht in geschweiften Formen, doch der Hauptanordnung nach in einer schon trockner schematischen Weise componirt. An den Fenstern keine Säulchen mehr, vielmehr alles Stabwerk, wie die Fenster-Einfassungen, bereits im Kehlenprofil. Die Schwibbögen im Innern (im Kreuz) ebenfalls flach und breit kehlenartig, die Kreuzgurte aber noch in gutem Birnenprofil. Einfache Strebepfeiler. Das Querschiff schmaler als der Chor; das Mittelfeld also kein Quadrat, sondern ein Oblongum.

Coblenz. Liebfrauenkirche. — Der Chor aus später gothischer Zeit, 1404—31, (inschriftlich von dem Baumeister „Joannes de Spey", der 1420 starb, begonnen). Im Innern des Chores noch Einiges von der ältern Anlage. Das Aeussere ziemlich reich gothisch, in mässig späten Formen. Die Verschlingungen des Fensterstabwerkes ziemlich willkührlich. Die Strebepfeiler reich durchgebildet, im späten Charakter, doch sehr elegant und mit gutem Geschmack.

Andernach. Franciskanerkirche (jetzt ein Stall). — Im Giebel die Wappen des kölnischen Kurfürsten Dietrich von Mörs (1414 – 63) und der Stadt Andernach. Ziemlich ausgedehntes Gebäude. Nur ein Seitenschiff, auf der Südseite, gleich hoch mit dem Hauptschiff. Pfeiler, an denen die kehlenförmigen Profile der Schwibbögen ohne Unterbrechung niederlaufen. (Rh. 59.) An der Vorderseite der Pfeiler je eine Säule, mit einem Gesimskapitäl, über dem die kehlenförmigen Kreuzgurte aufsetzen. Einfach späte Fenstereinfassungen mit allerlei Rosetten.

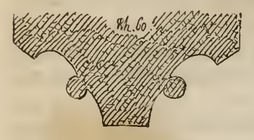


St. Goar. Stiftskirche. — Das Schiff 1441—69 gebaut (v. Lassaulx); höher als der (frühgermanische) Chor, gross, geräumig, weit, im Allgemeinen von sehr schönen Verhältnissen, doch in der Ausführung zumeist roh. Achteckige Pfeiler, von denen die Schwibbögen dreiflächig, ohne vermittelndes Deckgesims, ausgehen; doch haben sie zierliche Fussgesimse und Halbsäulen mit Blätterkapitälen als Gurtträger. Die Seitenschiffe sind mit dem Mittelschiff gleich hoch; durch Zwischenbögen und Gewölbe sind in ihnen breite geräumige Emporen von trefflichem Verhältniss gebildet. Ueberall Netzgewölbe und späte Gurtformen. Bei den untern Seitenschiffen bilden sich kleine Kapellen im Einschluss der Strebepfeiler. Die Fenster mit fast ganz glatter, flacher Einfassung und mancherlei buntem Stabwerk.

Kirche zu Mayen. — Einfach spätgothisch. Ziemlich bedeutende Dimensionen und edle Verhältnisse, nur die, mit dem Mittelschiff gleich hohen Seitenschiffe etwas zu schmal. Einfache Rundsäulen (mit in moderner Zeit hinzugefügten Blätterkapitälen), aus denen oberwärts die Gewölbgurte frei hervorgehen. Schwibbögen und Gurte im Kehlenprofil. Fensteranordnung und Aeusseres einfach.

Kirche zu Kirchberg. — Spätgothisch, von räumlich guten Ver-

hältnissen. Weite, gleich hohe Schiffe; einfache Rundsäulen in leichten Abständen. Die Basis der Säulen sehr einfach: der etwas verstärkte Cylinder mit einem schlichten Ansatzgesims. Die Gewölbgurte lösen sich frei aus den Säulen. Die Gurtprofile kehlenartig, doch mit in die Kehlen eingelegten Rundstäben (Rh. 60.), in breiterer Anordnung bei den Schwibbögen, schmaler bei den andern Gurten. Der Chor in der Breite des Mittelschiffs; einfache Rundsäulchen als Gurtträger an seinen Wänden. Die Fenster oberwärts mit in später Weise buntgeschweiftem Stabwerk, von nüchterner Profilirung. Das Aeussere einfach; die Streben mit einer gewissen schlicht entwickelten Dachbildung. — Die ganze Anlage etwa der Kirche von St. Wendel vergleichbar, doch bei Weitem nicht so edel [1]).

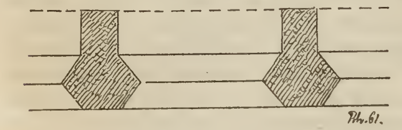


Kirche zu Sobernheim. — Gleich hohe Schiffe von etwas gedrücktem Verhältniss. Die Pfeiler sind achteckig; die Schwibbögen und die Gurte des Kreuzgewölbes, in später Kehlenform, gehen aus ihnen unmittelbar und ohne sonderliche Berücksichtigung der Ecken und Kanten hervor. Die Fenster in später Stabverschlingung. Zierlich dekorirtes Portal auf der Nordseite. Der Chor klein und niedrig; seine Fenster im Aeusseren noch etwas mehr gegliedert als die übrigen. Ein Thurm vor der Mitte der Westseite, mit steinerner durchbrochener Brüstung und steinerner achteckiger Spitze.

Simmern. Pfarrkirche. — Wenig ansprechendes Gebäude. Drei gleich hohe Schiffe; rohe achteckige Pfeiler, ohne Weiteres in die dreiflächigen Schwibbögen übergehend. Sterngewölbe, auf Consolen aufsetzend. Die Fenster ebenfalls in ganz später Form, doch das Stabwerk nach oben zum Theil reich verschlungen. Die Strebepfeiler nach innen gewandt, gleichwohl im Aeusseren mit der Andeutung ihrer selbständigen Architektur. — Chor in der Breite des Mittelschiffes, in demselben Style; durch eine Mauer von dem Schiffe abgetrennt und (1841) dem Verfalle preisgegeben.

Kirche zu Gemünden (auf dem Hundsrück). — Unbedeutend und spät, auch der Chor, doch in dessen Anlage noch ein lebendiges architektonisches Gefühl.

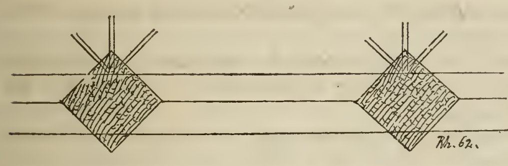
Oberwesel. Stiftskirche. — Im Ganzen gross und geräumig, aber nicht bedeutend; die Architektur des Inneren von roh constructionsmässiger Anlage und Durchbildung. Hohes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe stehen nach innen; auch die, eigentlich sechsseitigen Pfeiler des Mittelschiffes sind an ihrer Vorderfläche mit strebepfeilerartigen Verstärkungen versehen, die sich oberwärts zusammenwölben, tiefe Nischen bildend, in denen die Fenster des Mittelschiffes liegen (Rh. 61.). Die zwei Seitenflächen der Pfeiler sind statt der Bogengliederung an den entsprechenden Bögen beibehalten. Das Stabwerk der Fenster ist bunt. Ein Portal am südlichen Seitenschiff ist ziemlich



[1]) Von ähnlicher Anlage auch die unfern, im Hessen-Homburgischen belegene Kirche von Meisenheim, die ausserdem durch den, auf der Westseite vortretenden, mit einem zierlich durchbrochenen Helme versehenen Thurm ausgezeichnet ist.

reich gebildet, doch ohne Giebel-Architektur. — Für das Aeussere ist von vorzüglicher Bedeutung der vor der Westseite stehende Thurm. Er steigt in viereckiger Masse empor und hat dann einen achteckigen Aufsatz mit acht Giebeln und achtseitiger Spitze. Vor den vier Seitenflächen des Achtecks treten achteckige Eckthürmchen zu Dreiviertheilen vor.

Oberwesel. Ruine der Franciskanerkirche. — Nur ein Seitenschiff, auf der Südseite. Merkwürdig die Stellung und Anordnung der Pfeiler: viereckig, über Eck stehend, so dass die Schwibbögen (minder breit, als die Diagonale des Pfeilers) die zweiflächige Winkelform fortsetzen und die vorderen Ecken der Pfeiler den Gurten zum Auflager dienen (Rh. 62.).



Oberwesel. St. Martin. — Roh gothisch aus später Zeit; nur ein Seitenschiff, auf der Nordseite. Merkwürdig der grosse und starke viereckige Thurm auf der Westseite, der, nach Art der Mauerthürme, mit Zinnen und zinnenbekrönten Erkerthürmchen über den Eckstreben versehen ist.

Bingen. Pfarrkirche. — Spätgothisch, geräumig. Die Pfeiler des Hauptschiffes mit Streben an ihren Rückseiten. — Die beiden Seitenschiffe auf der Nordseite in spätest gothischer Hallen-Architektur (der Zeit um 1500).

Boppard. Karmeliterkirche. — Unbedeutend gothisch. Auf der Nordseite ein, mit dem Hauptschiff gleich hohes Seitenschiff; Streben an den Rückseiten der Schiffpfeiler. (Das Seitenschiff vielleicht später.) Die Fenstereinfassungen unbedeutend, das Stabwerk noch ganz leidlich.

Coblenz. Hospitalkirche. — Chor der ehemaligen Franciskanerkirche, wahrscheinlich vom Jahr 1450, wo die Franciskaner das Kloster bezogen. Höchst einfach spätgothisch.

Kirche zu Münster (Dorf an der Nahe, unweit Bingen). — Spätgothisch, einfach einschiffig, doch mit ganz zierlichem Netzgewölbe. Vor der Westseite ein einfach romanischer Thurm, dessen Oberbau spätgothisch mit vierseitig pyramidaler Steinspitze; die letztere mit einem zierlich durchbrochenen Tabernakelthürmchen gekrönt.

Kirche zu Namedy. — Der kleine Chor frühgothisch (vergl. oben, S. 241). Das Schiff spätgothisch, von einfacher Anlage, mit drei, die Mittellinie der Kirche entlang stehenden achteckigen Pfeilern, aus denen sich die Kehlengurte des Kreuzgewölbes frei lösen. In den Verhältnissen sehr leicht und zierlich [1].

[1]) Notizen über andre spätgothische, zumeist kleinere Kirchen der Gegend von Coblenz, nach v. Lassaulx's Zeichnungen: —

Niederlützingen. Einschiffig, scheinbar noch aus besserer Zeit. Im Schiff je drei Halbsäulen als Gurtträger. Die Profilirungen noch in einer gewissen Fülle, in den Gurten noch birnenartig.

Beilstein. Breite Seitenschiffe. Rundpfeiler. Stark vorspringende Streben. Der Chor geradlinig geschlossen.

Schwanenkirche. Ansprechend spätgothisch. Breite, gleich hohe Schiffe, zweimal drei Rundpfeiler. Zierliches Netzgewölbe, flache Kehlenprofile.

Obermendig. Beinahe gleich hohe Schiffe. Die Seitenschiffe weit. Zwei-

Boppard. Karmeliterkirche. — Orgelbühne an der Westseite der Kirche, auf leichten Pfeilern, in sehr schöner spätgothischer Architektur.

Oberwesel. Stiftskirche. — Lettner zwischen Chor und Schiff, auf acht schlanken Basaltsäulen; höchst ausgezeichnet, in zierlich leichter, fast spielender und doch sehr gesetzmässiger dekorativer Architektur.

Coblenz. St. Castor. — Das Mittelschiff, 1498, mit zierlichem Netzgewölbe überspannt, zum Theil auf Halbsäulen, aus denen die Kehlengurte unmittelbar vortreten.

Coblenz. Liebfrauenkirche. — Das Mittelschiff mit buntem Netzgewölbe aus der Zeit um 1500.

Coblenz. St. Florin. — Die Orgelbühne zwischen den Thürmen und Seitenschiffen aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Ihr Gewölbe mit flachen Kehlengurten.

Ravengiesberg. — Reste des Kreuzganges, in später, rundbogig gothischer Architektur.

Bürgerliche Architekturen: —

Andernach ist an solchen besonders ausgezeichnet. Dahin gehören u. a. das Coblenzer Thor, spitzbogig, mit starken Gliederungen; die Ruinen der erzbischöflichen Pfalz vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts, mit einem kurzen, äusserst mächtigen Rundthurm und einem viereckigen Thurm, beide mit zierlich gothischen Bogenfriesen, der letztere mit zierlichen Erkerthürmchen geschmückt; und der schöne, unten runde, oben achteckige Mauerthurm am untern Ende der Stadt, aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts.

In Coblenz sind vornehmlich anzuführen: die Vorhalle des ehemals Leyen'schen Hofes, auf drei achteckigen Säulen, von denen ein zierliches Netzgewölbe getragen wird, aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts; und das Schöffengerichtshaus vom J. 1530. Das letztere hat im Erdgeschoss einen Saal mit flachbogigem zierlich buntem Sterngewölbe und daran anstossend, nach der Moselseite zu, einen Erker von zierlichst geschmackvoller Anwendung der gothischen Dekorationsformen.

Anderweit vorkommende Anlagen, besonders auch Reste alter Befe-

mal zwei achteckige Pfeiler. Sehr zierliches Netzgewölbe; die Gurte mehr oder weniger consolenartig getragen. Fensterstabwerk bunt geschweift. Durchgehend Kehlenprofile. Keine Streben, weder nach aussen, noch nach innen.

Treis. Gleich hohe Schiffe mit Rundpfeilern.

Kempenich. Einfach. Drei achteckige Pfeiler, die Mitte der Kirche entlang. Netzgewölbe.

Merl. (Abgerissene Kirche.) Klein. Ein achteckiger Pfeiler in der Mitte. Sehr zierlich reiches Netzgewölbe, dessen Gurte sich aus dem Pfeiler lösen.

Traben. Klein. Ein Rundpfeiler in der Mitte.

Uelmen. Klein. Ein Rundpfeiler in der Mitte. Kreuzgewölbe. Chor geradlinig geschlossen.

Ediger. Klein. Zwei Rundpfeiler, aus denen sich ganz zierlich die Gurte des Netzgewölbes lösen.

Kelberg. Zwei Rundpfeiler, die Mitte der Kirche entlang. Unregelmässige Seitenschiffe, vielleicht angebaut.

Wanderath. Das Schiff von den Seitenschiffen durch rohe Pfeiler und Bögen geschieden. Im Schiff, in der Längenachse, zwei Rundpfeiler, aus denen, immer noch ganz hübsch, die Kehlengurte frei heraustreten. (Der Thurm noch mit alten rundbogigen Arkadenfenstern.)

stigung, oft von sehr malerischer Wirkung, werden hier nicht besonders aufgeführt.

---

3. Moderne Bauweisen.

(Zum grossen Theil mit alterthümlichen Reminiscenzen.)

St. Matthias bei Trier. — Mit der, im zwölften Jahrhundert erbauten Kirche wurden in der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, von 1513 ab, bedeutende Veränderungen vorgenommen. Zu diesen gehört, im Innern, das prachtvoll reiche Netzgewölbe über dem mittleren Langschiff, dem Chor und Querschiff, dessen Gurte ein hohes, fast stabartiges Profil mit leichterer Andeutung der Kehlenform haben; im Aeusseren der breite Thurm über der Mitte der Façade (mit Ausnahme der zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts ausgeführten Dekoration des Kranzgesimses.) Dem Styl des Kirchengebäudes selbst ungefähr, und wie es scheint, mit bewusster Absicht entsprechend, wurde dem Thurm eine Art von romanischer Einrichtung, mit prächtig geschmückten im überhöhten Bogen eingewölbten Arkadenfenstern und mit bunten Gesimszierden, gegeben. Hiebei ging man aber nicht auf die speciell romanischen, sondern, im Sinne der Renaissance, auf antike Formen zurück, und brachte diese in einer wundersam phantastischen, kräftig barocken Weise zur Anwendung.

Köln. St. Georg. — Vorhalle vor einem Portal (spätromanischen Styles), das in das südliche Seitenschiff führt. Wenig breiter als die Thür und von nur geringer Tiefe öffnet sie sich nach aussen durch eine rundbogige Arkade mit einer Säule in der Mitte und darüber durch eine grosse, ebenfalls im Halbkreis eingewölbte Bogenöffnung, in der früher ein ehernes Crucifix gestanden haben soll und die gegenwärtig vermauert ist. Ihre äussere Bekrönung bildet ein halbrunder Giebel; die innere Ueberwölbung ist erst in dessen Höhe. Sehr gemischter Styl. Die Säulen und Bogenwulste, an den Arkaden wie am Giebel, erscheinen wie spätromanisch, mit Ringen; doch sind die Profilirungen der letztern der modernen Behandlungsweise schon verwandt, während das Blattwerk an Kapitälen und Basen eine gothisirende Bildung hat. Die Ueberwölbung bildet ein zierlichst spätgothisches Sterngewölbe. An den äusseren Ecken treten gothische Strebepfeiler vor, auch erscheinen im Aeussern gothische Gesimse. Der Rundgiebel wird durch eine grosse Muschel, im Charakter der Barockzeit ausgefüllt; in dieser eine Sonnenuhr, deren Ziffern durch gothische Minuskelbuchstaben bezeichnet sind. Ausserdem ist auf der Sonnenuhr ein Band mit der alterthümlich arabischen Zahl 1536 (die letzte Ziffer nicht ganz deutlich). Dies ist unbedenklich die Bauzeit der Halle. — Der südlichen Thür entsprechend ist eine ähnliche auf der Nordseite. Vor dieser eine niedrige Vorhalle mit sehr alterthümlichen Pfeilern und gothischem Renaissance-Gewölbe.

Zell (an der Mosel). — Landräthliche Wohnung, ursprünglich wohl ein Jagdschlösschen, erbaut von Ludwig von Hagen, Erzb. Kurfürst von Trier. Sehr interessant in der ganzen Anordnung der Räumlichkeit für stattliche und behagliche Hauseinrichtung um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Ein Hauptbau, an dem sich die Jahrzahl 1542 findet, mit runden Erkerthürmen; die Räumchen in dem einen derselben mit

zierlichen Gewölbchen. Ein vortretender Flügel, dessen innerer Körper zwar später, dessen Giebelfaçade aber noch alt ist, an der letzteren ebenfalls mit unterwärts halbrunden, oberwärts eckigen Erkerthürmen. An dem einen dieser Thürme das Wappen des Erbauers mit der Jahrzahl 1543, von einem Renaissance-Rahmen umfasst. Im Uebrigen noch vorherrschend gothische Dekoration; hübsche spätgothische Fensterformen und Bogenfriese ähnlicher Art. Hiedurch, in Verbindung mit dem malerischen Grundplan, die Anlage von sehr anziehender Erscheinung.

Sonst noch manche, doch minder bedeutende Häuser derselben Zeit in Zell.

Andernach. Reinkrahnen, am untern Ende der Stadt, vom J. 1554. Gothischer Bogenkranz; darüber eine Attika bereits nach moderner Art.

Köln. St. Georg. — Tabernakel, links vom Hochaltar, vom J. 1556. Bedeutend, in der brillant dekorirten Barrock-Architektur modernen Styles. (Die figürlichen Sculpturen klein und roh.)

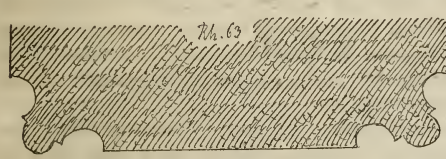
Coblenz. Ehemalige erzbischöfliche Burg. — Der ältere Theil nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Zierliche Renaissance, mit manchen gothischen Reminiscenzen, z. B. in den Friesen. Vorzüglich geschmackvoll, im Renaissancestyl, die von Säulen getragene Wendeltreppe, an der untersten Säule mit dem Datum 1557. Das Ganze noch immer anziehend malerisch.

Köln. Rathhaus. — Die hintere Façade desselben, nach dem alten Markte zu, im Renaissancestyl der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, mit halbrunden Giebeln, doch von flacher, nicht sonderlich ausgezeichneter Behandlung. Das Interessanteste sind die vor der Bel-Etage hinlaufenden Balkons, mit einer eignen gothischen Unterwölbung, und der Erker zwischen denselben. (Die am obersten Geschoss angebrachten grossen Reliefbilder, Rittergestalten, sind ziemlich roh.). — Ungleich bedeutender ist der von 1569—71 ausgeführte Vorbau an der Vorderseite, vielleicht das vorzüglichste Beispiel des schon zur barocken Pracht sich neigenden Renaissancestyles, das jene Gegenden besitzen. Offener Porticus und offene Halle über demselben, beiderseits Pfeilerarkaden mit frei vortretenden Säulen, über deren je zweien das Gebälk mit vortritt. Das obere Gebälk als Krönung des Ganzen wirksam durch die starken, im Fries angeordneten Consolen bezeichnet. Treffliche dekorative Sculptur, namentlich am Untertheil der obern Säulen. Die obere Halle im Innern mit viereckigen Pfeilern, deren Seiten ausgefalzt sind, mit antikisirendem Deckgesims und gothisirendem Kreuzgewölbe. Die oberen Arkaden zum Theil noch mit einem, zwar sehr gedrückten Spitzbogen. — Eine ähnliche Gewölbhalle, wie die obere dieses Vorbaues, im Parterre des gegenüberstehenden sogenannten neuen Baues, angefangen 1608. Derselbe im Uebrigen in einem schweren Baustyl gehalten.

Der Kobenhof zu Bittburg. — Reste eines zierlichen Wohngebäudes, jetzt als Front von schlechten Kabachen an die Strasse hinaustretend. Renaissance mit dem Datum 1576, im bunten und lustigen Charakter der Zeit, doch weder sehr geistreich, noch sehr elegant behandelt. — In einem Seitengässchen ein Portal mit demselben Datum. Dies fast noch roher in der Arbeit. Im Fries desselben einige leidlich ungeschickte Scenen von Rittergefechten (in deren einem der Kopf eines Besiegten überreicht wird).

Andernach. Der ehemalige gräflich Leyen'sche Hof. — Brillanter Portalbau im Styl der barocken Renaissance um 1600; lustiges Säulenwerk und seltsam phantastische, zum Theil fratzenhafte Karyatidenfiguren. Ein breites Rundbogenportal; auf jeder Seite, vortretend, zwei Säulen, die einen Erker, ebenfalls mit Wandsäulen, tragen; darüber ein gebrochener Giebel. Die Behandlung des Ornaments schon in der grösseren Schwere des Barockstyles, doch immer noch mit Geschmack.

Coblenz. Jesuitenkirche. — Gebaut von 1609—1617 (die letztere Jahrzahl am Portal). Erstes bezeichnendes Beispiel der nordischen, auf mittelalterliche Disposition zurückgehenden Jesuiterbauten. Sehr breites Mittelschiff; der Chor in dessen Breite fortgeführt, fünfseitig geschlossen und mit Strebepfeilern versehen, während die Kirche selbst ohne solche. Emporen über den Seitenschiffen, von halbrunden Bögen getragen, die aus kurzen Rundpfeilern, über Gesims und Consolen, herauswachsen. Die Rundpfeiler säulenartig emporgeführt, mit viereckigem antikisirendem Deckgesims, das unter den Ecken von antikisirenden Consolen unterstützt wird. Die Bögen von Pfeiler zu Pfeiler halbrund, wie die unteren Bögen, an den Ecken mit Rundstab und Kehlen profilirt (Rh. 63.). Auch die Fenster rundbogig, mit in gothischer Weise geordnetem Stabwerk.



Das Gewölbe (Tonnengewölbe mit Lünetten, statt des mittelalterlichen Kreuzgewölbes) vom Mittelschiff mit spitzem, an den Seitenschiffen mit halbrundem Anschluss; mit einem Gurtennetz, das Profil der Gurte mit Rundstab und Kehle (Rh. 64.); die Gurte auf Consolchen aufsetzend. Das Portal im höchst brillanten, etwas abenteuerlichen Barockstyl, mit einer Art korinthischer Säulen (auch einigen ziemlich guten Statuen im Style der Zeit). Darüber ein grosses gothisches Rosenfenster, mit Eier- und Perlenstab in der Umfassung.



Das anstossende Jesuiter-Collegium (jetzt Gymnasial-Gebäude) im Allgemeinen stattlich, mit manchen bemerkenswerthen Einzelheiten des barocken Architekturstyles. Der älteste Flügel ist der südliche, vom J. 1588. Dann folgt der westliche, vom J. 1592, mit einem interessanten Portal nach der Strasse. Später der an die Kirche anstossende nördliche, vom J. 1695, mit schöner Durchgangshalle.

Coblenz. St. Georg. — Kleine Kirche vom Jahr 1618, einschiffig, mit viereckig geschlossenem Chor, noch in gothischer Anlage. Strebepfeiler nach aussen. Flache Fensterseiten; einfaches, aber noch förmlich durchgebildetes Stabwerk. Zierliches Netzgewölbe, dessen Gurte breit, mit Kehlen und Rundstäben (Rh. 65.). Dabei im Ornament, an den Consolen u. s. w. moderne Elemente.



Köln. St. Pantaleon. — Das ziemlich flache Netzgewölbe des breiten Mittelschiffes, auf Consolen, vom Jahr 1620.

Köln. Jesuitenkirche. — Gebaut von 1621—29; eines der brillantesten Exemplare des sogenannten Jesuiterstyles, die Architektur in ihrer Gesammtwirkung von sehr glänzendem, festlich heiterem Ernste.

Hohes Mittelschiff, von den Seitenschiffen durch hohe Rundsäulen mit barock dekorirten dorischen Kapitälen getrennt. Die Abstände der Säulen entsprechen ungefähr den antiken Zwischenweiten. Hochsteigende Spitzbögen, auf denen fabelhaft barocke Ornamente lagern, verbinden die Säulen. Das Profil der Bögen in einer schwerfällig wüsten Umbildung des gothischen Birnen- und Kehlenprofils (Rh. 66.). Emporen in der Mitte der Säulenschäfte, wo aus diesen andre, feiner gegliederte Bögen herausspringen. Hier sind manierirte Engelfiguren vor den Bogenzwickeln, Statuen an den Säulenschäften angebracht, u. s. w. Ueber den Abseiten, den Emporen, dem Mittelschiff, dem Chor breiten sich bunte Netzgewölbe mit sehr flachprofilirten Gurten hin. Der Chor ist flacher, mit hohen weiten Fenstern. Die Verschlingungen des Fensterstabwerkes sind nirgend ganz übel, an dem Hauptfenster der Westseite sehr brillant. Die Façade ist, neben den gothischen Fenstern, mit antikisirend barocken Wandpfeilern und sonstiger Barock-Dekoration versehen. Die Thürme zu ihren Seiten befolgen in ihren oberen Theilen die entsprechende Disposition des romanischen Styles.



Am Jesuiter-Collegium, vom J. 1631, ist unter der einen Seite eine gute Bogenhalle mit kurzen dorischen Säulen, die sich nach dem Hofe zu öffnet, zu bemerken.

Boppard. Franciskanerkirche. — Gebaut 1626—62. Einschiffig, sehr einfache Architektur. In Kreuzgewölben und Strebepfeilern noch gothisches Princip; Spitzbögen kaum noch erkennbar.

Ahrweiler. Die Kirche auf dem Calvarienberge (vor der Stadt). — Gothisirend, etwa siebzehntes Jahrhundert. Einschiffig, mit breitspitzbogigem Kreuzgewölbe, das fast wie ein Tonnengewölbe mit Stichkappen erscheint. Dünne kehlenartige Gurte. Breitspitzbogige Fenster ohne Gliederung und Stabwerk.

Pfarrkirche zu Cochem. — Einschiffig, spätgothisch. Der Chor noch rein; das Schiff dagegen, welches breiter ist und dessen Streben als gurttragende Pfeiler nach innen stehen, dem modernen Gothisch, etwa des siebzehnten Jahrhunderts, angehörig.

Die Klause zu Castell (an der Saar). — Gothisirend, im Rundbogen. Die Gurte im beträchtlich späten Profil, mit modernen Einflüssen nach der Weise des Jesuiterstyles. (Das Aeussere und der Oberbau neu, Nachahmung des romanischen Styles.)

Kirche zu Saarburg. — Klein, zwei Pfeiler im Innern, viereckiger Chor. Gemisch von gothisirenden und modernen Elementen. Die Pfeiler aus vier Halbsäulen mit römisch dorischen Kapitälen zusammengesetzt; ihnen entsprechend Wandpfeiler, völlig von römisch dorischer Beschaffenheit. Spitzbogige Gewölbe; in den Bogenlaibungen und Gurtungen, seltsamer Weise, eine Rundkehle statt der Profilirung. Die Fenster wie in frühgothischer Disposition: zwei einfach rohe schmale Spitzbogenfenster, nebeneinander, im Inneren von einem Rundbogen umfasst. Am Thurm auf der Westseite eine Art von romanisch-spätgothischen kleinen Arkadenfenstern.

Coblenz. St. Florin. — Die Gewölbe des Schiffes aus dem sieb-

zehnten Jahrhundert. Noch gothisch oder gothisirend. Die Gurtträger setzen über den Deckgesimsen der Pfeiler auf Consolen auf, Halbsäulen mit einer Art frei componirten Blätterkapitäles. Gleichzeitig dürften auch die schlicht spitzbogigen Fenster des Schiffes sein.

Coblenz. St. Barbara. — Gebaut 1707. Einschiffig; Pfeilervorsprünge nach innen; dreiseitig geschlossen. Einfach modern; doch in den Spitzbögen der Fenster und im Stirnbogen der (elliptischen) Kreuzgewölbe noch mit gothischen Reminiscenzen.

Bonn. Jesuitenkirche. — Erbaut gegen 1700, geweiht 1717 (nach Hundeshagen: „Die Stadt und Universität Bonn am Rhein“ etc. S. 55). Sehr eigenthümliches antikisches Gothisch. Gleich hohe Schiffe von beträchtlicher Höhe, durch verhältnissmässig schlanke Pfeiler voneinander getrennt. Die Pfeiler (und ihnen entsprechend auch die Wandpfeiler) viereckig mit abgeschnittenen Ecken; die Hauptseiten mit antikem Leistenwerk vertieft und mit stark ausladenden antikisirenden Gesimsen gekrönt. Die Schwibbögen von Pfeiler zu Pfeiler (diese verhältnissmässig eng) und die Querbögen sind spitz, doch haben sie breite, ebenfalls mit Leistenwerk vertiefte Flächen. Die Kreuzgurte in spätgothischer Kehlenform. Die Fenster hoch spitzbogig, mit fad componirtem Stabwerk (Rh. 67.). Die Façade modern barock; die Streben, zu den Seiten der Spitzbogenfenster, als korinthische Wandpfeiler gestaltet. Das Obergeschoss der Thürme romanisirend, mit Arkadenfenstern unter rundbogigen Friesen. —

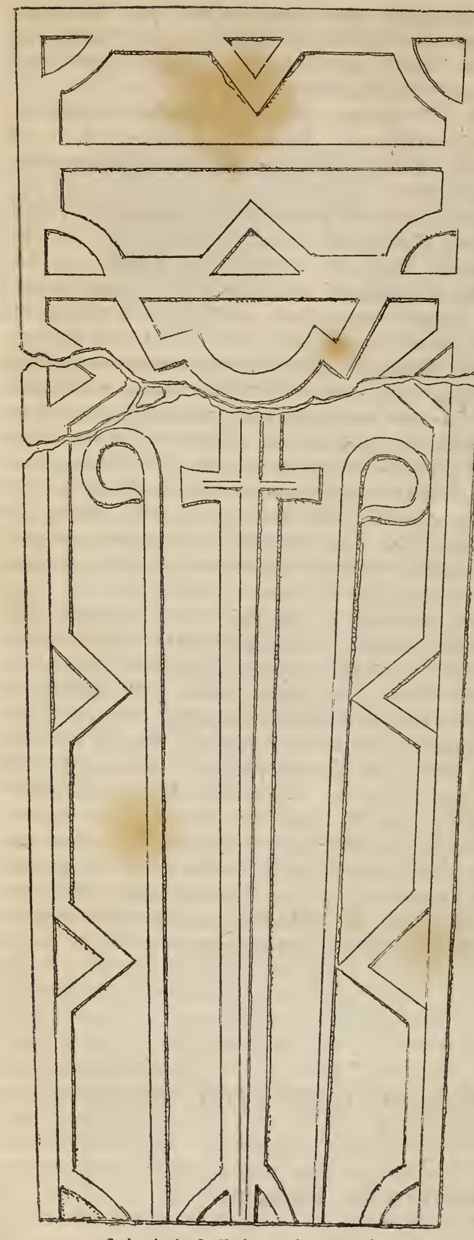

Rh. 67.

Andre kirchliche Gebäude schliessen sich enger den Anlagen und Formen des italienischen Baugeschmackes im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert an. Dahin gehören: zu Coblenz der Kuppelbau der Carmeliterkirche (gegen 1659); — zu Thal Ehrenbreitstein der Kuppelbau der heil. Kreuzkirche; — zu Bonn der Kuppelbau von St. Peter in Dietkirchen; — zu Trier die modernen Theile des Domes, aus der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts; die Kirche von St. Paulin (ausserhalb der Stadt, gegründet 1734), ein brillanter, nicht ohne Geschmack durchgeführter Bau; die Pauluskirche (im Hospital der barmherzigen Schwestern); die letzten Arbeiten an der Kirche von St. Matthias, das Kranzgesims des Thurmes und der brillante Portalbau an der Façade, aus der Spätzeit des achtzehnten Jahrhunderts; — zu Saarbrücken die Ludwigskirche (neue Kirche), wiederum ein brillanter und räumlich ansprechender Bau aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, — u. A. m.

II. ARCHITEKTONISCH DEKORATIVE KUNST.

1. Romanische Epoche.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — In der westlichen Vorhalle und in der Kirche selbst, unter der Orgelbühne, eine Reihe merkwürdiger


Grabstein in S. Maria auf dem Kapitol.

Grabsteine aus rothem Sandstein, die auf einfache Weise mit einem flach erhobenen Stabwerk verziert sind, das sich theils kreuzförmig durchschneidet, theils durch Rundungen u. dgl. eine grössere Abwechselung hervorbringt. Auf einzelnen finden sich Kreuzstäbe, auch Bischofstäbe, wie es scheint, angedeutet. Auf einem sieht man ein Liliensceptер und drüber ein Kreuz. — Bei zweien (in der Vorhalle) ist der mittlere Theil weggemeisselt, um einer späteren gravirten Darstellung Platz zu machen (eins von diesen mit dem Datum 1502), bei einem dritten eine spätere Randschrift [1]). — Vermuthlich gehören sie noch der fränkischen Zeit an. Sie erinnern übrigens in gewissem Betracht auch an die Weise englisch romanischer Ornamentik. — Ein Paar solcher Steine auch im Museum von Köln.

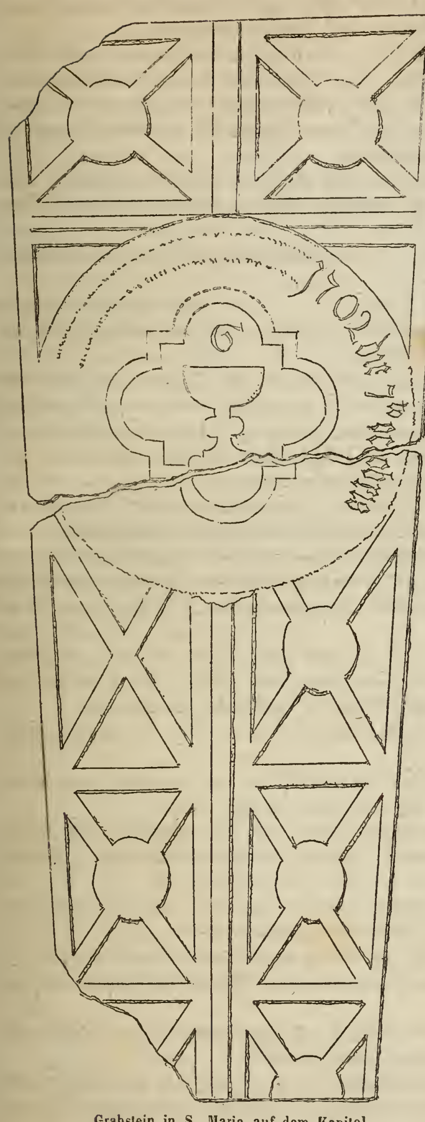
Köln. St. Georg. — Alter Taufstein mit einfach rundbogigen Arkaden.

Euskirchen. Kirche. — Alter, sehr roh sculptirter Taufstein mit Säulen, rohen Gesichtern, Flachreliefs von Drachen u. dergl.

Zülpich. Kirche. — Kolossaler und höchst roher Taufstein, auf eckigen Säulen.

Adenau. Kirche. — Roh romanischer Taufstein mit 6 Säulchen.

[1]) Die beigefügten Illustrationen nach Zeichnungen, welchel mir Hr. De Noe mitgetheilt hatte.



Grabstein in S. Maria auf dem Kapitol.

Altenahr. Kirche. — Roh romanischer Taufstein mit Säulen.

Unkel. Kirche. — Taufstein, in gewöhnlich romanischer Art.

Carden. Stiftskirche. — Alter Taufstein auf 6 Säulen, übergangsartig.

Andernach. Pfarrkirche. — Spätromanischer Taufstein auf 6 Säulen mit Blätterkranz.

Sayn. Klosterkirche. — Im Querschiff ein hübscher spätromanischer Taufstein mit Säulenkapitälen (deren Schäfte nicht mehr vorhanden).

Köln. Museum. — Auf dem Hof alte Taufsteine.

Köln. St. Severin. — Hinter dem Altare, quer gegen diesen, der Sarkophag des heil. Severinus, mit dachförmiger Bedeckung, auf 4 spätromanischen Säulen stehend.

---

2. Germanische Epoche.

Köln. St. Severin. — Zur Seite des Hochaltars ein Wand-Tabernakel mit zierlich gothischer Umfassung und Krönung, inschriftlich vom J. 1378. Merkwürdig, wie hier noch, in der Anordnung der Giebel, in der Composition der Strebethürmchen u. s. w., der reine Domstyl beibehalten erscheint, obgleich das Ganze roher dekorativ behandelt ist. In den Nischengesimsen läuft übrigens bereits das Birnenprofil (mit etwas breiter Nase) nieder.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — Zierliches Tabernakel zur Seite des Altares (nur bis zur Höhe des Bogens, der die Pfeiler verbindet). In spätgothischer Form und nicht mehr in voller architektonischer Kraft

und Strenge, was die Composition anbetrifft; doch immer noch recht artig. Figürchen im spätromanischen Style, ohne grosse Bedeutung.

Köln. Dom. — Grosse Sakristei. Gothisches Tabernakel, sehr trefflich. Für den etwas niedrigen Raum berechnet, hat es ein stärkeres Breitenverhältniss als gewöhnlich, ist aber nichtsdestoweniger in sehr eleganter, obschon etwas später Weise leicht und lebendig entwickelt und hat grossen Reichthum harmonischer Linien.

Zülpich. Kirche. — Ueber dem alten Taufstein ein höchst zierlich geschnitzter gothischer Deckel, nach dem Motiv durchbrochener Thurmspitzen.

Trier. Dom-Kreuzgang. — Ein zierlich gothisches Tabernakel, an die Wand lehnend.

Remagen. Katholische Kirche. — Zur Seite des Hochaltares ein Tabernakel von schöner gothischer Arbeit, leicht und schlank aufsteigend, leider zum Theil beschädigt.

Mayen. Kirche. — Im Chor zur Seite des Altares ein treffliches Tabernakel des funfzehnten Jahrhunderts, ziemlich hoch und in nobler, wenn auch nicht überreicher Weise durchgeführt. Nichts Figürliches.

Linz. Kirche. — Zur Seite des Altares ein zierlich gothisches Tabernakel, dessen Spitze jedoch etwas schwer componirt ist.

Münstereiffel. Pfarrkirche. — Zur linken Seite des Hochaltares, an der Wand der Absis, ein zierlich tüchtig gearbeitetes Tabernakel vom J. 1480, mit sich durchschneidenden geschweiften Giebeln, aber geschmackvoll. Am Fuss der Vorderseite, in dem das Bild des Donators als kleine Statuette angebracht ist, findet sich die Inschrift: Fridericus Roir M° CCCC° LXXX°.

Euskirchen. Kirche. — Zur Seite des Altars ein sehr zierliches Tabernakel aus spätest gothischer Zeit, bunt und reich, der Fussbau sehr elegant und nobel; daran mancherlei kleine figürliche Sculpturen.

St. Wendel. Kirche. — Die Kanzel (vom J. 1462) in zierlich spätgothischer Architektur.

Kirchberg. Kirche. — An einem Pfeiler des Inneren eine Steinkanzel, architektonisch dekorirt, ganz hübsch, gegen 1500.

Köln. Dom. — Im südlichen Flügel des Querschiffes ein Weihbrunnbecken aus schwarzem Marmor, mit gothischem Blattwerk, hübsch, doch etwas roh.

Kirche zu Wanderath. (Reg. bez. Coblenz.) — Ein einfach hübscher gothischer Taufstein aus Nieder-Mendiger Stein.

St. Arnual. Kirche. — Ein hübscher, doch schon verwitterter spätgothischer Taufstein. Daran ein Eccehomo und Engel mit Marter-Instrumenten.

Bingen. Pfarrkirche. — Grosser spätgothischer, zum Theil sehr verwitterter Taufstein. (Angeblich karolingisch.)

Köln. Dom. — Die Chorstühle. Die geistreich launigen, zum Theil mit grossem Geschmack und mit grosser Schönheit gefertigten Schnitzwerke derselben betreffen, ausser den Knöpfen an den Lehnen, besonders die Füllstücke unter den Sitzen. Es sind sehr charakteristische Beispiele für das humoristische Element, das sich hiebei gern geltend macht. Weich germanischer Styl.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Die Chorstühle mit manchen

hübschen, zierlichen und launigen Schnitzwerken. Auch in den Kapellen Cervo und Hardenrath zierlich gothische Gestühle.

Boppard. Karmeliterkirche. — Chorstühle, vortrefflich geschnitzt; sowohl das Ornament ungemein schön und rein, als auch die mehrfach vorhandenen figürlichen Darstellungen sehr trefflich (Heilige, die Evangelisten etc.). Einzelnes, wie die ganze Seitenwand, an welcher oberwärts Johannes unter zierlichem Baldachin, unterwärts Antonius der Eremit, ist abgusswürdig. An den Lehnen manche Schnurren, z. B. ein Mönch, der aus einer grossen runden Flasche säuft. — Höchst zierlich und eine besondere Aufnahme verdienend, der Dreisitz zunächst dem Hochaltar. Blüthezeit der Chorstuhl-Arbeiten.

Oberwesel. Stiftskirche. — Von den Chorstühlen ist einiges gute Schnitzwerk erhalten.

Clemenskirche am Rhein (unfern Trechtinghausen). — In den Flügeln des Querschiffes alte Chorstühle mit mancherlei Schnurren.

Bingen. — Ein Paar Schlagleisten von den Thüren der Pfarrkirche, jetzt im Besitz des Architekten Eb. Soherr, chorstuhlartig, mit figürlichen Darstellungen, tüchtig handwerklich aus der Zeit gegen 1500.

Andernach. Pfarrkirche. — In der Absis, zur linken Seite, ein Tabernakel als Wandschrank, der Thürbeschlag von zierlicher Schlosser-Arbeit.

Ravengiersburg. Pfarrwohnung. — Ueber dem Heerd der Küche eine eiserne gegossene Platte, an der Wand stehend, ursprünglich zugleich den Kamin des anstossenden Zimmers wärmend; auf schöne Weise mit gothisch architektonischem Ornament verziert, mit den Zweibrücken'schen Löwen und der Jahrzahl 1488.

3. Moderne Epoche.

Köln. Dom. — Vorhalle der grossen Sakristei. Fünf Schränke (darin die Kirchengewänder), mit etwas handwerklichem rohem Schnitzwerk im Style der Barock-Renaissance; nicht ohne guten Humor.

Namedy. Kirche. — Kanzel, geschnitzt, mit Hermen, Heiligenreliefs u. dergl., in dem guten Barockstyl der Zeit um 1600.

Köln. Jesuitenkirche (1621—29). — Sehr kunstreich gearbeitetes prachtvolles Marmorgitter vor dem Altarraume; sogenannte Communionbank.

Tüchtige Schreinerkunst an Beichtstühlen, u. dergl. m.

Trier. Dom. — Vor dem westlichen Chore eine grosse tiefe Schale aus weissem Marmor, wie eine längliche Muschel, mit schön gearbeiteten Akanthusranken geschmückt. Angeblich antik; möchte eher als eine Arbeit des siebzehnten Jahrhunderts zu bezeichnen sein.

III. SCULPTUR.

1. Altchristliche Epoche.

Trier. Im gräflich Kesselstadt'schen Hause. — Sandsteinsarkophag mit einer Reliefdarstellung an der Vorderfläche: Noah mit seiner Familie in der Arche, Vögel und mannigfaches Gethier, unten vorn der Rabe, drüber die Taube, die dem Noah das Oelblatt bringt; zu den Seiten nackte Dekorationsfiguren, Festons windend. Die Arbeit durchaus roh, schlechtrömisch, in der Weise der gewöhnlichen römischchristlichen Sarkophag-Sculpturen, nur hier im Sandstein noch weniger scharf. Der Gedanke der Darstellung aber für die Zuversicht des jugendlich gläubigen Gemüthes der poesievollste Ausdruck.

2. Romanischer Styl.

Remagen. Portal am katholischen Pfarrhofe. — Die Pfosten des Portals auf ziemlich guter attischer Basis. Die Ecken abgefalzt, mit vortretenden Säulchen, die ebenfalls mit guter attischer Basis (ohne Eckverzierung am unteren Wulste) und mit roh phantastischen Kapitälen versehen sind. Die Pfosten und jeder Keilstein des Portalbogens sind mit Reliefdarstellungen versehen; andre Reliefs zu den Seiten der Pfosten. Linker Hand neben dem linken Pfosten sieht man, unterwärts: einen bärtigen König, scheinbar auf einem Wagen, der von zwei Greifen gezogen wird (die Greifen bewegen sich nach beiden Seiten, doch erkennt man deutlich, dass sie angeschirrt sind); darüber: einen Nackten mit der Tonsur, in einer Bütte. Am linken Pfosten selbst: ein Krieger in kurzem Rock mit Schild und Lanze, auf irgend einer ungethümen Figur stehend. Auf den Keilsteinen des Bogens sind zumeist lauter phantastische, nixenartige und ähnliche Figuren enthalten. Am rechten Thürpfosten, oberwärts, ein Drache; darunter ein kurzröckiger Mann auf einem Thiere. Daneben zur Rechten, oberwärts: ein auf die Jagd reitender Mann, das Horn blasend; unterwärts ein Mann, der einen Baum umfasst. Rücksichtlich des Inhalts dieser Darstellungen möchte man geneigt sein, an Gegenstände der rheinischen Volkssage zu denken; Manches gemahnt an die Siegfriedsage; der tonsurirte Mann in der Bütte könnte St. Theonest vorstellen, den die Rheinweinsage in seiner Bütte bei Kaub landen lässt. In der Ausführung sind sie durchweg kindisch, roh und unförmlich; sie scheinen in der That, auch gemäss der Kostümandeutungen, früh zu sein, d. h. dem elften Jahrhundert anzugehören, dem auch die Architektur des Portales nicht widerspricht.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Die Thür, welche in die Absis des nördlichen Querschiffflügels führt. Eine Reihe hölzerner Hautreliefs, stark vorspringend, in das Rahmenwerk eingelassen. An jeder Thür drei grosse und zehn kleine Felder (von denen die untersten theils

beschädigt sind, theils ganz fehlen). Das Leben Christi von der Verkündigung bis zum himmlischen Throne umfassend. In dem traurig barbarisirt byzantinischen Style der Zeit vor 1100; rohe kurze Embryonen mit dicken Köpfen und kolossalen Extremitäten; die Gewänder als rohe enge Kittel mit wenigen byzantinischen Falten, das Detail nur eben angedeutet. Das die Felder umgebende Rahmenwerk mit Bandgeflechten; dazwischen überall dicke Knäufe; das Ganze umfasst von dicken Stäben mit streng romanischem Blattwerk.

Ebendaselbst. — Grabstein der Plectrudis, aussen unter dem Mittelfenster des Chores eingemauert. Langer, einfach strenger romanischer Styl, noch schematisch, doch die Gewandlinien schon mit einem gewissen Formengefühl um den Körper bewegt. Zwölftes Jahrhundert (vielleicht noch die erste Hälfte desselben). Dem entspricht auch die Laubeinfassung des Steins.

Köln. Museum. — Einige Sculpturen aus St. Pantaleon, streng romanisch, doch schon mit Formengefühl. Christus und Heilige. Zum Theil verdorben.

Köln. St. Cäcilia — Relief im Bogenfeld über der Thür der Nordseite. In der Mitte die Halbfigur der h. Cäcilia; zu deren Seiten die Heiligen Tiburcius und Valerianus; über der Cäcilia, aus dem Bogen herabtauchend, ein Engel. Im ziemlich starren romanischen Style, doch schon dessen spätere Entwickelung; offenbar gleichzeitig mit der Kirche (vergl. oben S. 195). Die Augen der Figuren bestanden ursprünglich aus blauen Glasstücken (Angabe von de Noël). Das Ganze war gewiss bunt.

Trier. Dom. — An den Wandarkaden, welche an der Ostseite des nördlichen Seitenschiffes befindlich, streng und schwer romanische Relieffiguren der Apostel. — An dem vermauerten Portal im südlichen Seitenschiff, das mit dem östlichen Chore gleichzeitig, im Bogenfeld: Christus, Maria und Petrus, noch im romanisch strengen Style.

Trier. Das Neuthor. — Flaches Relief im Bogenfelde. In der Mitte, gross, Christus, die Arme ausgestreckt, die rechte Hand segnend, in der linken das Buch. Zu seinen Seiten, kleiner, rechts Petrus (wie es scheint), links St. Eucharius in vollem geistlichem Ornat. Der Styl entschieden romanisch, aber mit derjenigen Belebung, welche in Deutschland gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts eintritt. Es ist ein interessantes Beispiel der Art, besonders in der Figur des Christus, während die des Eucharius noch die volle offizielle Starrheit hat, die den entsprechenden Figuren geistlicher Siegel eigen zu sein pflegt. Die Gestalten trugen aufgesetzte Heiligenscheine von Metall; hievon sind nur noch die Nagellöcher vorhanden. Ebenso sind von der Unterschrift, die mit Metallbuchstaben aufgesetzt war, nur noch die Löcher da. Dieselbe lautete: „Trevericam plebem dominus benedicat et urbem." Ausserdem stand über dem Thore: „Sancta Treviris."

Ober-Lahnstein. — An der Kirchhofsmauer, der Westseite der Kirche gegenüber, das Bogenfeld des früheren romanischen Kirchenportales. Reliefsculptur: thronender Christus; oben zu den Seiten des Nimbus zwei knieend anbetende Engel; dann auf jeder Seite zwei stehende Heilige und in jeder Ecke ein kleiner Donator, knieend. Allgemein romanische Anlage, feiner und wohlausgebildeter Styl, doch ungemein verwittert und nur einzelne Gewandpartien noch rein erhalten.

Kirche zu Brauweiler. — Sculpturen im noch strengen romanischen Styl, doch gleichzeitig mit dem Bau der Kirche (Frühzeit des dreizehnten Jahrhunderts): Hautrelief in der Crypta, Madonna mit Heiligen; die Figürchen in den Bogenfeldern der Thüren, welche aus dem Chor in die Gemächer der östlichen Thürme führen; ein Paar Heiligenfiguren innerhalb kleiner Nischen am Aeusseren des westlichen Thurmes und ebendaselbst eine Reihe andrer, dem Thierkreise angehöriger Figuren, Wassermann, Fische, Steinbock, Stier, Zwillinge, Krebs.



Statue in S. Maria auf dem Kapitol.

Andernach. Pfarrkirche. — Relief des Bogenfeldes am Portal der Südseite: zwei Engel, die ein Rund mit dem Lamme halten; gutbewegte Arbeit im romanischen Style zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, sorgfältig, selbst mit Geschmack, doch nicht sonderlich geistreich.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Im südlichen Seitenschiff, an der Ecke neben dem Pfeiler der Westseite, ein nicht grosses Standbild der Maria mit dem Kinde, — der Sage nach das Madonnenbild, welches der h. Hermann Joseph als Knabe täglich, auf dem Schulgange, verehrte; daher auch die Figur desselben knieend und einen Apfel darreichend, neuerlich zur Seite der Statue angebracht ist. Aus der letzten Zeit des romanischen Styles, noch typisch im Gewande, noch nicht entwickelt in der Körperlichkeit, aber schon voll tiefen zarten Gefühls, besonders wie Mutter und Kind das Haupt mit wahrhaft lieblich zartem Lächeln gewährend zur Seite neigen (wobei freilich die neuere Bemalung für den Ausdruck bedeutend mitwirkt). Gewiss eins der anmuthigsten Beispiele für die beginnende Kunst, wohl nicht vor dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. [1])

[1]) Die obige Illustration nach einer Zeichnung, welche mir Hr. De Noel mitgetheilt hatte.

3. Germanischer Styl.

Trier. Liebfrauenkirche. — Reicher Sculpturenschmuck am Hauptportale. Statuen zu den Seiten desselben, von denen drei erhalten sind und drei fehlen (eine vierte vorhandene gehört nicht ursprünglich hieher und ist später). Im Bogenfelde eine thronende Maria mit dem Kinde, mit Scenen aus der Jugend Christi zu ihren Seiten in Bezug stehend; in den Bögen selbst fünf Halbkreise mit andern kleinen Gestalten. Zu den Seiten des Portalbogens je drei Statuen von Erzvätern; über demselben, zu den Seiten des Fensters, die Statuen des Engels Gabriel und der Maria, im Momente der Verkündigung. Ganz oben, im Giebel der Schauseite, die kolossalen Gestalten des gekreuzigten Erlösers nebst Maria und Johannes [1]. — Mit dem Gebäude gleichzeitig, also aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Entschieden im germanischen Style; die Linien und Falten streng, die Bewegungen noch unfrei; aber der eigenthümliche Fluss des Germanischen kündigt sich augenscheinlichst und zum Theil mit bedeutendem Schönheitssinne an. Namentlich ausgezeichnet sind die Statuen des Gabriel und der Maria; auch ihre Gesichter, obgleich noch typisch streng, sind doch schon sehr anmuthig. Die leise Kniebewegung der Maria ist vortrefflich und im Gewande nachempfunden. Die Arbeiten sind den Sculpturen germanischen Styles am Bamberger Dome nah verwandt. Die kleineren Gestalten, besonders die des Bogenfeldes, sind minder bedeutend. Die Kolossalfiguren im Giebel sind roh, fügen sich auch noch auf ungeschickte Weise der Umfassung, sind aber nicht späterer Zusatz. (Sie zeigen hierin noch Unerfahrenheit in der Berechnung der Maasse.)

Sculpturen am Portal der Nordseite. Krönung der Maria (Christus, Maria und drei Engel, alle stehend) im Bogenfelde. Zwei Engelreigen in den Halbkreisen der nächsten Bögen, in den übrigen vier Bögen Laubornamente. Die letzteren sehr zierlich. Die im Bogenfelde enthaltene Darstellung ungemein glücklich. Es ist auch hier der germanische Styl in seiner ganzen primitiven Strenge, dabei aber ist die Bewegung ungemein leicht und empfunden, und dies theilt sich auch der Führung der Gewänder mit. Dies ist durchaus die Meisterarbeit unter den Sculpturen der Liebfrauenkirche. Wie weit übrigens die Behandlung lebendig detaillirt, wie weit sie etwa noch conventionell sein mag, lässt sich bei der sehr dicken Tünche, die (1841) darüber lagert, nicht entscheiden.

Kirche zu Tholey. — Portal auf der Nordseite, an die Portale der ebengenannten Kirche erinnernd, mit reichem, doch schon sehr verwittertem Sculpturenschmuck. Am besten erhalten das Bogenfeld mit der Auferstehung Christi, eine eigenthümliche Darstellung frühgermanischen Styles. In den Bogenläufen die klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w.

Klosterkirche zu Sayn. — Hölzernes Epitaphium in der Sakristei. Eine kolossale ritterliche Gestalt, die Hand auf den Kopf eines gekrönten Kindes legend, das ihr zur Seite steht. Arbeit im frühgermanischen Styl, interessant, doch im eigentlich künstlerischen Belang nicht gar bedeutend.

[1] Das Nähere über den Inhalt dieses Bilder-Cyklus s. in dem geistvollen Aufsatze von Joh. Georg Müller (jetzigem Bischofe von Münster), welcher sich im ersten Textheft der Schmidt'schen Baudenkmale von Trier etc. befindet.

Der Faltenwurf hat etwas Geschwungenes, fast wie auf dem (durch Puttrich herausgegebenen) Grabsteine zu Wechselburg in Sachsen. Ein Baldachin, wie über den frühgermanischen Statuen zu Naumburg.

Kirche zu Laach. — Sarkophag des Erbauers, unter dem spätromanischen Tabernakelbau im westlichen Chore (länger als der Durchmesser des Tabernakels). Gothisch in der frühern Art, mit Nischenwerk an den Wänden. Oben darauf die liegende Colossalstatue des Herrn, einfach derb, frühgermanisch, nicht sonderlich bedeutend. Auf seiner Hand, früher davongekommen und durch v. Lassaulx restituirt, das kleine bemalte Holzmodell der Kirche.

Kirche zu Sinzig. — Auf dem Altar im südlichen Flügel des Querschiffes ein zweites vortreffliches Exemplar jener edelausgebildeten frühgermanischen Madonnenstatue, die sich in dem Altarschrein auf dem Nonnenchor der Kirche von Altenberg an der Lahn vorfindet. (Vergl. oben, S. 180.)

Oberwesel. St. Martin. — An einem Pfeiler im Innern der Kirche eine dritte, aber rohere Wiederholung der ebengenannten Madonnenstatue.

Boppard. Pfarrkirche. — Im Schiff, über dem Chorbogen, ein altes Crucifix aus dem dreizehnten Jahrhundert. — Kloster Marienberg (vor der Stadt). In der Kapelle einige Grabsteine aus der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts; gute Handwerksarbeiten.

Köln. Dom. — Die kolossalen Statuen an den Pfeilern des Chores, Christus, Maria und die zwölf Apostel. Germanischer Styl der Epoche um 1300. Die Gestalten in geschweifter Haltung, nicht frei von Manier, selbst bis zur Affectation; die Gesichter noch typisch, an die äginetische Bildungsweise streifend, überhaupt das Gefühl für den körperlichen Organismus nicht sonderlich entschieden. Die Gewandung aber von hoher künstlerischer Bedeutung. Die Anordnung der Gewänder sehr mannigfaltig; dabei der schönste Fluss germanischer Linien und, was besonders bemerkenswerth, eine vorzügliche Ausbildung in dem Gange des Gefältes; namentlich die Brüche der Falten auf meisterhafte Weise durchgebildet und leise spielend zu Ende geführt. Der Natursinn, der sich hiebei zeigt, ist um so überraschender, als er in dem Ganzen der Körperlichkeit noch wenig hervortritt. — Die Statuen sind völlig polychromatisch behandelt. Das Nackte ist naturgemäss gefärbt, die Gewänder mit dem reichsten Wechsel der verschiedenartigsten, sehr geistreich componirten Muster, in prachtvoll harmonischen Farben und Gold [1]). Die Säume besonders reich ornamentirt, mit Glasflüssen, welche Edelsteine nachahmen, und mit Glasstücken, auf deren Rückseite zierliche, dem Email ähnliche Ornamente aufgemalt und die sodann auf einen goldenen Grund aufgelegt sind. An den Stellen, wo das Gewand sich biegt, ist hiezu Marienglas genommen. Die Pracht dieser ganzen Bemalung steht eben im Einklange mit der gesammten Farbenpracht des Innern. — Ueber den Baldachinen der Statuen sind kleinere, ebenfalls polychromatische Statuen musicirender Engel angebracht.

In der Marienkapelle des Domes (Südseite des Chores), im Altargehäuse, eine treffliche grosse Statue der Maria mit dem Kinde. In Auffassung, Anordnung und Behandlung den ebengenannten Colossalstatuen sehr

[1]) Alles dies gegenwärtig mit grosser Umsicht und Treue erneut. Ich hatte das Glück, die Statuen im Arbeitslokal, in unmittelbarster Nähe, untersuchen zu können.

ähnlich; eins der besseren Exemplare dieser Art. Die Bemalung in späterer Zeit erneut, was zunächst aus den Rococo-Mustern des Gewandes hervorgeht.

Köln. Rathhaus. — Im Hanse-Saal, der gegenwärtig mit einem einfach spitzbogigen Tonnengewölbe bedeckt ist, wird die eine Stirnwand völlig mit reichen Tabernakel-Architekturen ausgefüllt; diese in einer tüchtigen, doch etwas schweren Gothik. In ihnen stehen neun grosse Statuen von Repräsentanten der Hanse (?) und über den letzeren, in der Mitte des Spitzbogens, die kleineren Statuen der heiligen drei Könige. Jene haben, was den Styl der Arbeit betrifft, ein gewisses Verhältniss zu den Apostelstatuen im Domchore; doch sind sie nicht so lang, nicht so ausgebaucht, auch erscheinen sie nicht, wie diese, in ideal geworfener Gewandung. Die Arbeit selbst ist etwas derb. Die Behandlung der Köpfe, besonders der Bärte, ist der der Apostel sehr ähnlich. Ursprünglich polychrom, sind sie jetzt einfarbig überstrichen.

St. Goar. Katholische Kirche. — Das Gebäude roh, wie ein Stall. Darin ein trefflicher Grabstein, welcher die Darstellung des heiligen Goar unter gothischem Baldachin mit vier Engeln, enthält, in edelm, noch ziemlich typischem germanischem Style.

Oberwesel. Stiftskirche. — Der Hochaltar, geweiht 1331. Auf ihm, aus dieser Zeit, ein grosses, reiches Schnitzwerk: reiche und sehr geschmackvolle Architektur mit einer Menge von Heiligenfiguren. Die letztern sauber germanisch, mit allem Conventionellen des Styles, zum Theil aber auch in schöner statuarischer Würde. (Gleichzeitige Gemälde auf den Aussenseiten der Flügel des Altarwerkes, von roher Arbeit. Späterer reicher Aufsatz, aus dem siebzehnten Jahrhundert.)

In der westlichen Ecke des südlichen Seitenschiffes ein kleines heiliges Grab, mit bemalten und vergoldeten Holzstatuetten. Der Christusleichnam auf dem Grabe und die Frauen umherstehend. In derselben fein conventionellen Weise wie die Figuren des Hochaltars.

An dem schönen Lettner, der sich in der Kirche befindet, vier vortreffliche Gewandstatuen in noch etwas conventionellem germanischem Style.

Bingen. Pfarrkirche. — Ein Paar gute Statuen germanischen Styles.

St. Matthias bei Trier. — Auf dem Orgelchor eine grosse Holzstatue der Maria mit dem Kinde, bemalt und vergoldet. Handwerklich tüchtig, mit grosser germanischer Anlage des Gewandes.

Kirche zu St. Wendel. — Der Hochaltar in der Weise eines Sarkophags behandelt, auch wohl, nach der zum Theil verdeckten Inschrift zu urtheilen, ursprünglich zum Zwecke eines solchen bestimmt. Rings umher mit gothischen Nischen und in diesen mit Heiligenfiguren in handwerklich germanischem Style des vierzehnten Jahrhunderts versehen. — Hinter dem Hochaltar, auf zwei Pfeilern (quer gegen das Fenster hin), ein ähnlicher, aber kleinerer Sarkophag, mit den Figuren der Apostel im edlen Style des vierzehnten Jahrhunderts geschmückt. Auf demselben, stehend, das Figürlein eines Pilgrims.

Stiftskirche zu Kyllburg. — Am Mittelpfeiler des zumeist verbauten Portales der Nordseite eine Madonnenstatue, handwerklich im germanischen Styl.

Auf dem Hochaltar u. A. eine Holzstatue der Maria mit dem Kinde, ziemlich fein germanisch, doch nicht besonders geistreich gearbeitet.

Münstereiffel. Pfarrkirche. — Grosser Sarkophag in der westlichen Halle der Kirche. Auf demselben liegend die Gestalt eines Ritters, sehr tüchtig gearbeitet, von einer noch gut gothischen Architektur umgeben. An den Seiten des Sarkophags kleine Relieffiguren von Heiligen, in tüchtig germanischer Anlage, wenn auch ohne sonderliche Ausbildung. Zeit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts.

Kirche zu Unkel. — In einer Seitenkapelle die Theile eines Schnitzaltars im speziell germanischen Style, doch nicht sonderlich geistreich oder gefühlt. Biblische oder legendarische Scenen unter zehn Baldachinen und Figuren von Heiligen unter drei Baldachinen. Neu angestrichen, somit die Wirkung der ursprünglichen Bemalung verloren.

Köln. Dom. — Der Hochaltar, aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, sarkophagartig behandelt. Die Masse des Altars aus schwarzem Marmor, mit darüber gelegter Dekoration aus weissem Marmor. Hievon der Schmuck der Vorderseite erhalten: eine edelgebildete gothische Nischen-Architektur mit fast freistehenden Sculpturen; in der Mitte eine breitere Nische mit der Darstellung der Krönung der Maria; je sechs schmalere Nischen mit den Figuren der Apostel zu den Seiten. Das Figürliche in guter und, was die Gewänder betrifft, reicher germanischer Anlage, weich ausgearbeitet, doch etwas schwer und nicht eben mit feinstem Gefühl durchgebildet. — An der Rückseite waren ursprünglich ähnliche Darstellungen, die bei der Veränderung des Altares im J. 1770 fortgenommen sind. Einige Stücke von ihnen befinden sich im Kölner Museum.

Köln. Dom. — Altarschmuck der Johanniskapelle, aus der Kirche der heil. Clara herrührend. Grosser Mittelschrein mit zwei Seitenschreinen, durch zierliche Tabernakelnischen im reinsten gothischen Style ausgefüllt. Von den Sculpturen, die in den letzteren enthalten waren, sind nur noch einige kleine Statuetten vorhanden. Diese, nicht bedeutend, sind etwa den Marmorsculpturen des Hochaltars vergleichbar, nur etwas länger in den Verhältnissen und minder künstlerisch in der Behandlung. (Ueber die merkwürdigen Gemälde dieses Altarschreins s. unten.)

Köln. Dom. — Grabmonumente.

In der Maternuskapelle das des Erzbischofes Philipp von Heinsberg (gest. 1191) [1]. Die Seiten des Sarkophags sehr eigenthümlich, wie eine feste Mauerumgebung gestaltet, mit Zinnen, Zinnen-Thürmchen auf den Ecken und festen Thoren in der Mitte der Langseiten, offenbar als Denkmal oder Dokument der diesem Bischofe zugeschriebenen Mauerumgebung der Stadt Köln. Auf der oberen Fläche, im Einschluss der Zinnen, die liegende Gestalt des Erzbischofes, ziemlich steif, im Style des vierzehnten Jahrhunderts. Das Gesicht verdorben. Ueber dem Kopfe die einfache und schon in dieser Weise die spätere Zeit der Ausführung bezeichnende Inschrift: „Philippus ab Heinsberg.“

[1]) Ueber dies Denkmal und über den Umstand, dass die Denkmäler der frühern Erzbischöfe des Doms erst nach Vollendung des Chores, also im Verlauf des 14ten Jahrhunderts ausgeführt, vergl. Wallraf, Beiträge zur Geschichte der Stadt Köln und ihrer Umgebungen, 1818, S. 137. — Ich lasse im Obigen absichtlich, zur besseren Andeutung der Stylentwickelungen, die betreffenden Grabmonumente und die ihnen zunächst sich anschliessenden Arbeiten in ununterbrochener Reihe auf einander folgen.

In der Johanniskapelle das Monument des Erzbischofes Conrad von Hochsteden (gest. 1261). Bronzestatue, auf dem schwarzmarmornen Sarkophagdeckel ruhend. Sehr merkwürdig. Die Figur in einfach germanischem Style, ohne bedeutendes Hervortreten der Körperlichkeit; die Gewandung aber in einer Weise durchgebildet, die auffallend an die Gewandung der, obschon viel mehr manierirten Apostelstatuen des Chores erinnert. Auch die Hände sind denen der letzteren ähnlich. Das Gesicht ist ganz vortrefflich, kaum noch mit einem Anfluge von typischem Wesen, sehr individuell und fast ganz lebensweich. Die Statue ist ziemlich stark gegossen und leider mehrfach, besonders an den Füssen, beschädigt; die reiche dekorative Umgebung, die sie ursprünglich hatte, ist zerstört [1]). Auf dem Sarkophagdeckel die wiederum einfache Inschrift: „Conradus a Hochsteden."

Bonn. Münster. — Im westlichen Chor der Sarkophag des Erzbischofes Engelbert II., der 1268 die erzbischöfliche Residenz von Köln nach Bonn verlegte und 1275 starb. Der ganze Styl der Arbeit deutet auf das vierzehnte Jahrhundert. Oben auf dem Sarkophag die Gestalt des Erzbischofes, mit individuell gebildetem (leider beschädigtem) Gesicht. Zwei Engel, zu seinen Häupten, tragen die nackte Seele auf einem Tüchlein empor; diese sehr schön, aber ebenfalls sehr beschädigt. Die architektonische Dekoration noch vortrefflich. Die Umschrift lautet:

Engelbertus de Falkenberg Archieps. Col.
Floreat in celis tua laus Verona [2]) fidelis.
Filia tu matris Engilberti qua patris.
Que tua metropolis non habet ossa colis.

Köln. Dom. — Grabmonumente.

In der Michaelskapelle das des Erzbischofes Walram von Jülich (gest. 1349). Marmorfigur in einfach steifer Haltung und Anordnung; die Gewandung aber trefflich durchgebildet, das Gesicht sehr individuell. Am Rande der schwarzen Marmorplatte, darauf die Figur ruht, steht auch hier noch die einfache Inschrift: „Walramus de Juliaco."

In der nördlichen Chor-Abseite das Monument des Erzbischofes Engelbert III., Grafen von der Mark (erwählt 1364, gest. 1368), noch bei Lebzeiten desselben errichtet [3]). Oben die ruhende Figur des Erzbischofes, gross, germanisch und an sich ziemlich schwer, doch das Gesicht wiederum individuell und weich (die Nase beschädigt). An den Seiten des Sarkophags vierundzwanzig gothische Nischen mit kleinen Figuren, von denen aber ein Theil schon ganz fehlt, andre verstümmelt sind. Diese sind ungemein trefflich, im schönsten, edelsten und reinsten germanischen Styl, etwa den Gestalten in den Gemälden des sogenannten Meister Wilhelm vergleichbar, doch durch eine ungleich edlere und mehr durchgebildete Körperlichkeit ausgezeichnet. Einige, namentlich weibliche Köpfe erscheinen schon ganz in dem bekannten Charakter der kölnischen Malerschule.

Im nördlichen Flügel des Querschiffes das Marmorstandbild des Erzbischofes Wilhelm von Gennep (gest. 1372), ursprünglich einem Sarkophage angehörig, jetzt aufrecht an der Wand. Sehr lange Figur, in strenger Hauptform, doch weich ausgebildetem Style. Die Körperlichkeit steif, die Arme kurz.

[1]) Später ist das Monument restaurirt worden. — [2]) Bonn. — [3]) Gelen, S. 242 und Cronica van der hilliger Stat Coellen (1499), Bl. 268, b.

In der Marienkapelle das Grabmal des Grafen Gottfried von Arnsberg (lebte 1368) und seiner Gemahlin. Beide Figuren auf dem Sarkophag liegend, ziemlich schwer, doch von sauberer Arbeit. Reste der interessanten Bemalung des Ritterkostüms. Kleine Figuren an den Seiten des Sarkophags, scheinbar ganz anmuthig, doch meist verdorben.

Coblenz. St. Castor. — Grabmonumente.

Sarkophag des Erzbischofes Cuno von Falkenstein (gest. 1388). Auf demselben, überlebensgross, die Gestalt des Bischofes mit gefalteten Händen. Das Gesicht sehr individuell, voll und kräftig, die Gestalt sonst nicht eben sehr edel. Ueber seinem Haupte ein (liegender) Baldachin, und eine (gleichfalls liegende) Architektur zu seinen Seiten, auf der Fläche des Sarkophags. In letzterer, an der vorderen, dem Beschauer zugekehrten Seite, drei vortreffliche kleine Heiligenfiguren, im schönsten, reinsten und edelsten germanischen Style, völlig frei von allen manierirten Elementen desselben. An der hintern Seite dieser Architektur sind keine Figuren. Unterwärts, an der Vorderfläche, ist der Sarkophag mit einer zierlich gothischen Nischen-Architektur, doch ohne figürliche Darstellungen, geschmückt. (Ueber die Architektur der Nische, darin der Sarkophag steht, ist bereits gesprochen. Ueber das in dieser Nische enthaltene Gemälde vergl. unten.)

Sarkophag des Erzbischofes Werner (gest. 1418). Die auf demselben ruhende Figur des Erzbischofes hat eine bessere Anordnung des germanischen Styles, als die des Cuno. Zwei Engel halten, stehend, an seinem Kopfende eine Tafel mit dem Wappen. Diese sind nicht sonderlich.

Köln. Dom. — Grabmonument des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden (gest. 1414), in der Marienkapelle. Auf dem Sarkophage die Bronzefigur des Erzbischofes, im wohlausgebildeten germanischen Style, doch etwas massig behandelt, im Gesicht grosse Individualisirung. (Das Kissen, darauf der Kopf der Figur ruhte, und andre Umgebungen derselben fehlen, 1841.) Die Wände des Sarkophags mit reich gothischen Nischen, darin die Figuren von Engeln mit Wappen und Aposteln (oder Propheten); zwischen ihnen der vor Christus knieende Erzbischof und am Kopfende die Darstellung der Verkündigung. (Das Fussende, 1841, gegen die Wand vermauert, die Darstellungen der einen Langseite zum Theil in dem aufgehöhten Estrich des Fussbodens steckend.) Diese kleineren Figuren sind von höchster künstlerischer Bedeutung. Mit einem sehr zarten Gefühle für die körperliche Gestaltung verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit der Linienführung in den Gewändern. Auch die Köpfe sind äusserst lieblich. Es ist das schönste Erbe des germanischen Elementes, zur höchsten Vollendung entwickelt.

Köln. Dom. — Die Sculpturen des vollendeten (südlichen) Seitenportales der Westseite. Zu den Seiten des Portales je fünf Nischen für Statuen, von denen zur Linken drei, zur Rechten zwei vorhanden sind. Es sind Apostel. (Möglich, dass, um die Apostelzahl voll zu machen, noch zwei Statuen vor die Portalwände, rechts und links, vortreten sollten.) In den Bogenwölbungen, unter reichen Baldachinen, lauter sitzende Gestalten: 1) Zweimal drei männliche Gestalten, etwa Propheten; 2) rechts die vier Evangelisten, links die vier Kirchenlehrer; 3) zweimal fünf Heilige; 4) zweimal fünf Engel und Erzväter, Letzteres die beiden Gestalten in der Spitze. In dem sehr hoch zugespitzten Bogenfelde sind drei Reliefstreifen übereinander, durch reiche architektonische Ornamente getrennt: zu unterst, sehr klein, sechs sitzende männliche Gestalten im Prophetencharakter;

darüber, als Hauptdarstellung, das Marterthum der heiligen Petrus und Paulus; und über dieser, wie es scheint, die Apotheose der beiden Heiligen. (Ein sonderlicher Gedankeninhalt scheint hienach diesen Cyklus bildnerischer Darstellungen eben nicht zu erfüllen.) — Die Arbeiten sind durchweg sehr bemerkenswerth. So zunächst die grösseren Statuen. Sie haben den reinen germanischen Styl, völlig frei von dem manierirten Wesen der Apostelstatuen im Chore des Domes; auch sind sie durch ein ungleich volleres körperliches Gefühl und eine sehr edel gelegte Gewandung, die letztere fast wie an Peter Vischer's Apostelstatuetten, ausgezeichnet. Doch fehlt der Gewandung hier wiederum jenes feine stoffliche Gefühl und jene künstlerische Durchbildung, wodurch die Chorstatuen so eigenthümlich beachtenswerth sind. Die Köpfe sind meist vortrefflich; namentlich erscheint der des Johannes in ächt kölnischer Weichheit und Anmuth. Die übrigen Sculpturen haben, was bei den grösseren nicht der Fall ist, mehr gedrungene Verhältnisse. Sonst gilt von ihrer Behandlung im Wesentlichen dasselbe. Es finden sich unter ihnen so würdige, wie anmuthvolle Motive. — Zu bemerken ist, dass diese Arbeiten nicht unbedeutend beschädigt sind; namentlich die hervorstehenden Theile sind mehr oder weniger stark durch Verwitterung angegriffen.

Was sonst an Sculpturen, Heiligengestalten u. dergl., in den Baldachinen vorhanden ist, in denen die Vorderstücke der Streben am Thurmbau ausgehen, trägt das Gepräge ähnlichen Styles.

Köln. Rathhausthurm. (1407—14). — Zwischen den Fenstern in allen fünf Geschossen Consolen, auf denen (nicht mehr vorhandene) Statuen standen. An den Consolen allerlei launige, zum Theil ausgelassene Sculptur. — In dem Spitzbogenfelde des Portals Statuen; andre zu den Seiten desselben auf Säulen. Diese sehr verletzt und scheinbar nicht sehr ausgezeichnet, doch charakteristisch in der weich- und reichfaltigen Ausbildung der Gewänder, die an gewisse Richtungen der Malerschule des Meister Wilhelm erinnert.

Köln. St. Maria in Lyskirchen. — Madonnenstatue in einer Nische, aussen an der Absis. Die Haltung noch etwas geschweift; die Gewandung eigenthümlich reich, breit geordnet, vielfaltig (auf übertriebene Weise), dabei aber im Detail mit Feinheit und Geschmack behandelt; auch Kopf und Hände, sowie das Christkind, sind mit Gefühl gearbeitet. Ein nicht uninteressantes Beispiel reicher und reich übertriebener germanischer Sculpturweise der Zeit um oder nach 1400.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — An der Westseite, aussen, zu den Seiten des Thürbogens die sehr anmuthig germanischen Statuen des verkündigenden Engels und der Maria, voll reiner stiller Naivetät.

Carden. Stiftskirche. — Auf dem Hochaltar ein Schrein mit zierlich gothischem Baldachin; darin Terracottafiguren, ganz bemalt und mit vergoldetem Schmuck: in der Mitte die Madonna, auf der einen Seite die heiligen drei Könige, verehrend, auf der andern drei andere Heilige. Der Styl ist weich germanisch, bei den letzteren drei Heiligen manierirt, bei den übrigen Figuren sehr ansprechend, im Charakter der ausgebildeten Kölner Schule um oder nach 1400. In jenen besseren Figuren zeigt sich ein gutes körperliches Gefühl, edler Fluss der Gewandung, treffliche Bildung der Köpfe. Besonders anmuthig ist die Madonna.

Oberwesel. St. Martin. — In einem modernen Holzgehäuse auf einem Altar an der Ecke des Seitenschiffes eine bemalte und vergoldete

Holzstatue der Madonna mit dem Kinde, stehend, eins der allervorzüglichsten Werke germanischen und zwar sehr ausgebildeten Styles. In der Arbeit ist nichts Conventionelles mehr, im Style der Gewandung die schönste Freiheit.

Boppard. Karmeliterkirche. — Im Chor ein tüchtiger Grabstein vom J. 1390, einen Ritter darstellend, interessant im Kostüm.

An der schönen spätgothischen Orgelbühne einige Statuen in ziemlich schwergermanischem Style.

Klosterkirche zu Sayn. — Sehr hübsches kleines Epitaphium eines Herrn von Stein (zu Nassau), als solches durch das Wappen über den Figuren bezeichnet, während Name und Datum nicht vorhanden. Mann und Frau in starkem Relief; er in buntem Ritterkostüm, sie in edler Anlage der Gewandung. Treffliche Arbeit im Styl der Kölner Schule, mild in der Gestaltung und weich in der Behandlung des Nackten, namentlich der Köpfe. An den letzteren auch schon ein feineres Formenverständniss. (An beiden leider die Nase verstümmelt.)

Coblenz. St. Castor. — Im südlichen Seitenschiff ein grösseres Epitaphium: Ritter und Dame, in einer gothischen Architektur stehend. Ohne höhere Kunstbildung, doch in der weichen Schönheit des germanischen Styles, besonders im Gewande der Frau, und dem Charakter der kölnischen Malerschule ziemlich bestimmt entsprechend.

Köln. St. Kunibert. — In der Kirche, an den westlichen Kreuzpfeilern vor dem Chor, zwei grosse Statuen, inschriftlich vom J. 1439, leider weiss angestrichen und glänzend gefirnisst: Maria, an einem zierlich gearbeiteten Betpulte stehend, und gegenüber der verkündigende Engel. Der Styl ist nicht gerade gross, namentlich nicht an der Maria; interessant aber ist er wegen desselben Ueberganges aus dem Princip weichgermanischer in eckig gebrochene Linien, der in der kölnischen Malerei an dem grossen Dombilde ersichtlich wird. Die Köpfe sind zart und entschieden im Charakter der kölnischen Schule; sie haben volles Haar, das bei dem Engel fein und fast perrückenartig ausgebildet erscheint. Jede der beiden Statuen steht auf einer reichen Console. Die unter dem Engel befindliche ist in zierlich gothischer Architektonik gebildet; die unter der Maria hat einen höchst eigenthümlichen Sculpturenschmuck: fünf Engel, von Säulchen getragen — drei knieende auf höheren, zwei stehende auf niedrigeren Säulchen, — eine ungemein schön und geistreich componirte Gruppe, von grösster Anmuth und kindlicher Lieblichkeit, ganz dem Charakter des Dombildmeisters und dem eigenthümlichen Liebreize desselben entsprechend. Das Fussende jeder Console wird von einer kleinen, humoristisch kauernden Gestalt getragen.

---

4. Sculpturen von der Mitte des 15ten bis zur Mitte des 16ten Jahrhunderts.

a. Einfache Grabmonumente mit Bildnissen.

Kirche zu St. Arnual. — Sarkophagartiges Monument der Gräfin Elisabeth von Lothringen (gest. 1455). Oben darauf ihre Figur in Haut-

relief, in sehr grossartiger, noch germanischer Anlage der Gewandung. Gesicht und Hände beschädigt.

Drei nebeneinander geordnete Sarkophage, des Grafen Johann von Saarbrücken (gest. 1472) und seiner beiden Gemahlinnen. Der Graf, ganz gepanzert, steif ritterlich. Die erste Gemahlin, Johanna von Loen (gest. 1469), ebenfalls etwas steif und mit Nachklängen des germanischen Styles, dabei, wie es scheint, ursprünglich mit anmuthiger Behandlung des Gesichts. Die zweite Gemahlin (bei deren Inschrift das Sterbejahr unausgefüllt, also vor ihrem Tode gefertigt), in der ganzen Gestalt von trefflicher und edler Anlage, doch auch nur von handwerksmässiger Ausführung; das Gesicht ursprünglich wiederum sehr anmuthig.

Bonn. Münster. — Im nördlichen Kreuzflügel die Tumba mit dem Grabstein des kölnischen Erzbischofes Rupert (gest. 1471). Einfache Figur, etwas steif, aber in ganz gut naturalistischer Umbildung der alten germanischen Anlage.

Trier. Liebfrauenkirche. — Grabstein des Erzbischofes Jacob von Syrck (gest. 1456). Eine vortreffliche Arbeit in grossartigem Style. (Der Grabstein stand 1841 in einer alten dunkeln Kapelle am Dome.)

Coblenz. St. Castor. — Im südlichen Seitenschiff ein kleines Epitaphium vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts: die heil. Jungfrau und ein knieender Ritter nebst seiner Frau. Durch schöne Motive in der Gewandung ausgezeichnet.

Boppard. Karmeliterkirche. — Ein Paar handwerklich tüchtige Grabsteine des funfzehnten Jahrhunderts.

Cues. Kapelle des Hospitals. — Grabstein der Clara Criftz, ohne Zweifel der Schwester des Kardinal Cusanus. Ganze Figur in einfachem Flachrelief, aber in trefflich stylistischer Anlage und mit ungemein glücklichem Lebensgefühl durchgeführt. Wohl schon Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und jedenfalls eins der besten Werke dieser einfacheren Portraitdarstellung. Zwei Engel, sehr anmuthig, halten Wappen zu den Seiten ihres Hauptes. Der Grund ist leicht ornamentirt.

Bittburg. Ober- oder Liebfrauenkirche. — Zwei rohe Epitaphien der Herrn von Koben, aus dem funfzehnten und aus dem sechzehnten Jahrhundert, das spätere mit einigem ornamentistischem Putz im Style des Kobenhofes.

Stiftskirche zu Kyllburg — Einige Epitaphien des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, ohne bedeutendes Kunstinteresse.

Köln. St. Gereon. — In der westlichen Vorhalle der Grabstein eines Geistlichen vom J. 1513. Ganze Figur in flachem Relief, mit guten Motiven, doch nicht sonderlich geistreich; ein sehr charakteristisches Beispiel für den scharfeckig geschnittenen und in kleine Ecken ausgehenden Faltenwurf.

Oberwesel Stiftskirche. — Grabmonument des Canonicus Petrus Lutern (gest. 1515). Seine Figur, lebensgross in starkem Relief, in einer spätgothischen Nische stehend; höchst lebenvoll, die nackten Theile ungemein individuell und lebensfrisch durchgebildet; die Gewandung würdig, ziemlich grosse Linien mit Dürer'schen Brüchen. In der Architektur der Nische, zu den Seiten der Hauptfigur, die kleinen Statuetten der Magdalena (diese sehr verletzt) und der besser erhaltenen Martha. Beide trefflich in ähnlicher Behandlung.

Ebenda, an einem Pfeiler der Nordseite, ein Epitaphium in moderner

Architektur, die unschön mit gothischen Reminiscenzen verbunden ist: „Fraw Elisabet von Gutenstein, geborne Freyherrin von Schwartzenberg." Ihre Gestalt und die ihres Gemahls in Hautrelief. Der Styl der Sculptur dem des vorigen Monuments ähnlich, doch das Ganze minder edel. Die Gesichter fein behandelt.

Münstermayfeld. St. Martin. — Im südlichen Kreuzflügel zwei einfach tüchtige Grabsteine, ein Herr von Eltz (gest. 1529) und seine Gemahlin (gest. 1531). Ihre Gewandung von guter Anlage.

Kirche zu Klausen. — In der Vorhalle der Kirche ein Grabstein mit der Ueberschrift: „1535 *ist gestorben der erenvest Philips her zu Ottenesch.*" Die Figur in Lebensgrösse und nicht starkem Relief; von vorn gesehen, ganz in der süddeutschen Portraitweise, wie eine Gestalt von H. Holbein oder N. Manuel, die Behandlung des Kopfes der der schönen süddeutschen Portraitmedaillons verwandt. Die Arbeit scheint voll trefflichen Lebens und mit individualisirender Naturwahrheit durchgebildet; leider ist sie mit Tünche sehr verschmiert, auch Einiges daran beschädigt. In der Kirche noch ein ritterlicher Grabstein aus dem funfzehnten Jahrhundert.

Pfarrkirche zu Cochem. — Ein tüchtig gearbeiteter Grabstein (mit gänzlich verschmierter Inschrift). Ein Ritter mit langem Bart, im Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts; ebenfalls ein Beispiel der freien und leicht naiven Naturwahrheit an den Portraitsculpturen jener Zeit.

Kirche zu St. Arumal. — Im südlichen Seitenschiff zwei Grabsteine mit flachem Relief: Heinrich von Soetern (gest. 1545) und seine Gemahlin (gest. 1526). Handwerksmässig, doch an die schöne Zeit der Renaissance erinnernd. Die männliche, ganz gepanzerte Figur ist die bessere.

Coblenz. Liebfrauenkirche. — In der Vorhalle zwischen den Thürmen drei Epitaphien mit Bildnissen: *Reinhart de Burgdorn*, 1517, (ganz tüchtig); — *Otto Joachim von dē Burgthorn*, 1547, (recht frisch individuell); — und *Guta Blackerts*, Hausfrau des *Richart vō dē Burgdorn*, 1553, (lebendig und in trefflicher Gewandung).

b. Schnitzaltäre und ähnliche Holzsculpturen.

Köln. St. Kunibert. — Im nördlichen Kreuzflügel eine ziemlich grosse Hautreliefgruppe, die Kreuzigung darstellend, ohne Zweifel von einem Schnitzaltare, jetzt weiss angestrichen. Ebendaselbst noch zwei einzelne Heiligenfiguren und im Chor ein Theil einer Gruppe der Grablegung. Alles im handwerklich tüchtigen Style, der dem Meister der Lyversbergschen Passion parallel steht, doch ohne die grössere Tiefe dieses Malers.

Kirche zu Klausen. — Grosser reicher Schnitzaltar aus der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. In der Mitte ein grosser, in drei Theile zerfallender Schrein. Jeder Theil oberwärts mit ungemein reichen, höchst geschmackvollen Tabernakel-Architekturen ausgefüllt. Links die Vorbereitung zur Kreuzigung, in der Mitte die Kreuzigung selbst, rechts die Kreuzabnahme. Ziemlich figurenreiche Compositionen. Der Styl etwa dem der westphälischen Malerschule zu vergleichen, doch ohne deren stärkere Uebertreibungen. Ohne zwar auf eine höhere künstlerische Wirkung hinzuarbeiten, entwickelt sich ein frisches, kräftiges Leben, mit aller

genrehaften Naivetät jener Zeit. Hierin ist vieles Glückliche, z. B. in denen, die das Kreuz bereiten, oder in den zu Rosse sitzenden Kriegsleuten unter dem Kreuz; bei letzteren sind auch einzelne Bewegungen der Pferde oder vielmehr die Gesammtbewegungen von Reiter und Pferd vortrefflich. Ebenso sind auch die Köpfe mit mannigfaltiger und ungemein glücklicher Charakteristik durchgebildet. Die Gruppen der idealen Gestalten sind nicht gerade unglücklich, doch ist hier der Meister weniger in seinem Element; Einzelnes, namentlich in den Köpfen, ist sehr anmuthig. Die Gestalt der in Ohnmacht sinkenden Maria ist vortrefflich und grossartig. (Ueber die, von dem Styl der Sculpturen wesentlich abweichenden Gemälde auf den Flügeln des Altars s. unten.)

Oberwesel. St. Martin. — Schnitzaltar zur rechten Seite des Hochaltares, mit der Geburt Christi. Ende des 15ten Jahrhunderts; roh puppenartig. (Die Flügelmalereien handwerklich tüchtig, Richtung der Wohlgemuth'schen Schule.)

Coblenz. Bei von Lassaulx. — Ein sehr hübsches kleines Altarschnitzwerk der Grablegung. Zeit um 1500.

Kirche zu Adenau. — Hochaltar mit reichem Schnitzwerk, dessen architektonische Umrahmungen modern sind, im Style des vorigen Jahrhunderts. Die Bildwerke desselben, zum Theil verstellt, rühren aus der früheren Zeit des 16ten Jahrhunderts her. Es sind drei grössere Statuen: die Madonna (minder bedeutend) und die beiden Johannes, die, ohne kräftige Körperlichkeit, doch Grossartigkeit und Würde in der Gewandung zeigen; ihr Styl ist der Richtung des Adam Kraft vergleichbar, zugleich durchaus frei von Manier. Sie sind mit weisser Oelfarbe überstrichen. So auch die kleinen Statuetten der zwölf Apostel, deren Arbeit zwar mehr nur als Anlage zu betrachten ist, aber im Einzelnen die allergrossartigsten Motive in Stellung, Geberdung und Gewandung enthält. Ausserdem sind fünf Hautreliefs vorhanden, welche noch die alte Färbung und Vergoldung haben: Christus am Oelberg, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Grablegung. In den Compositionen nicht bedeutend und zu malerisch gehalten, zeichnen sich doch auch diese Stücke im Einzelnen durch edle Motive aus. In den Geberden haben sie hin und wieder Anklänge an Veit Stoss.

Köln. Dom. — Der sogenannte Kreuzaltar im nördlichen Flügel des Querschiffs. Ein Schrein mit grossen bemalten Figuren: Christus am Kreuz, Maria und Johannes. Der Christus weniger bedeutend, die beiden andern recht tüchtig und mit Gefühl gearbeitet. Ein gutes Beispiel aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. (Ueber die Flügelgemälde s. unten.)

Ebenda, in der Mariakapelle, ein Schrein aus derselben Zeit, der dem h. Hubertus geweiht gewesen zu sein scheint, jetzt (1841) in Unordnung. Mancherlei, nicht sonderlich bedeutende Gestalten, durch einander, füllen den Schrein. Sehr interessant die Predella mit zwei länglichen Holzreliefs, darauf derb genrehafte Legendenscenen, mit gutem Humor gearbeitet.

Köln. St. Peter. — Schnitzaltar in der Taufkapelle; im Schrein die Kreuztragung, Kreuzigung und Abnahme vom Kreuz. Puppenartige Gruppen übereinander, unter denen indess einzelne recht tüchtige Figuren in theils der süddeutschen Kunst, theils der modernisirend holländischen Richtung verwandtem Charakter. Im Ganzen ohne eigentlich künstlerisches Gefühl, Vieles auch capriciös, wie es besonders die kölnische Malerei in der

Frühzeit des sechzehnten Jahrhunderts liebt. (Neu bemalt und blank vergoldet. Die Flügelgemälde unbedeutend.)

Kirche zu Euskirchen. — Grosser Schnitzaltar, dessen Flügel nicht mehr vorhanden, im nördlichen Seitenschiff. Oben in der Mitte die heilige Sippschaft, ausserdem drei legendarische Scenen; unten die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, nebst den Figuren von Johannes und Paulus. Reiche Compositionen mit kleinen Figuren; auch diese in der naiv spielenden Weise des sechzehnten Jahrhunderts. Besonders geistreiche Auffassung nur selten, am meisten noch und am meisten gehalten in den Legendenscenen.

Kirche zu Merl (ein unbedeutendes, roh gothisch modernisirtes Gebäude). — Schnitzaltar, etwa aus der Periode von 1520, in der Anordnung und in der Behandlung der Sculpturen nach dem Muster des grossen Altares von Klausen, doch ohne sonderliches Glück. Scenen der Passionsgeschichte in mehreren Abtheilungen, unterwärts eine Reihe von Scenen aus der Kindheit Christi. Mancherlei Erfindung im Einzelnen, aber die Figuren klein und puppenmässig gehalten und das Ganze ohne höher künstlerische Bedeutung. (Ueber die, im Styl abweichenden Gemälde der Flügel s. unten.)

Münstermayfeld. St. Martin. — Grosser Schnitzaltar, früher wohl auf dem Hochaltar; jetzt die Schnitzwerke und die Flügelgemälde, jedes besonders, über den Altären der Seiten-Absiden aufgestellt. Das Schnitzwerk (Altar der südlichen Seiten-Absis) wiederum dem des Altares von Klausen, wie dem von Merl entsprechend. Scenen der Passionsgeschichte (Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme) und Scenen aus der Geschichte der Maria. Das Ganze, bei allerhand Erfindungsgabe, doch wieder sehr puppenartig und bänkelsängerisch, ohne höheren Schwung; manches Gesuchte, doch auch manches Humoristische von genrehaft phantastischer Art. (Ueber die, ebenfalls abweichenden Flügelgemälde s. unten.)

Köln. Dom. — Grosser Schnitzaltar in der Nikolauskapelle, aus der ehemaligen Stiftskirche St. Maria ad gradus herrührend. Ueberaus reiches und grosses Werk, wiederum in der Weise des Altares von Klausen und etwa nach dessen Muster in die Höhe gebaut. Im Mittelschrein bilden sich tiefe, reich ausgefüllte Nischen, so dass die Figuren, namentlich die der kleineren Nischen, sich mehr als vollständige Gruppen, denn als Hautreliefs gestalten. Ueber den Gruppen sehr reiche Baldachine und andres Ornament aus spätest gothischer Zeit. Oberwärts drei grosse Darstellungen, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuz und Grablegung; an den Seitenwänden derselben vierzehn ganz kleine Darstellungen aus der Passionsgeschichte. Unter jenen grösseren sechs kleinere Scenen aus dem Leben Christi. Ausserdem an der Staffel des Altares: Maria und der verkündigende Engel. Der künstlerische Werth dieser, in den Gewandungen fast ganz vergoldeten Schnitzwerke ist nicht gar erheblich; die Compositionen sind überfüllt, den Figuren fehlt es, bei derb naturalistischer Auffassung, an der höheren Würde, die Behandlung ist ziemlich schwer. Es ist eine der letzten Aeusserungen selbständig heimischer Kunst, ehe dieselbe sich den Einflüssen des Südens ganz hingiebt, — ohne viel Sinn, doch immer noch mit guten Typen und Naivetät. (Ueber die Gemälde an den Flügeln und an der Staffel s. unten.)

Kirche zu Zülpich. — Zwei reiche Schnitzaltäre. Bei dem ersten das Schnitzwerk in folgenden Reihen: Die Kreuzigung; die Messe Gregors

und die hh. Anna und Johannes der Täufer (diese in später, noch heimischer, doch effektreicher Grandiosität) zu ihren Seiten; die Marter des h. Erasmus, ebenfalls mit zwei Heiligen auf den Seiten. Sehr zierlich gothische Baldachine. Die kleinen Figuren zumeist wieder mehr puppenartig. — Der zweite Schrein überladen. Oben in drei Reihen die Passion Christi, unterwärts grössere und kleinere Gruppen von Heiligen; im Untersatz des Schreins auch noch Passionsscenen. Die Compositionen verworren, der Styl schon modern manierirt und nur hin und wieder noch mit würdigeren Einzelmotiven. (Ueber die Flügelgemälde beider Schreine s. unten.)

Kirche zu Brauweiler. — In derselben zwei Renaissance-Altäre von Holz, bemalt und vergoldet, mit hübscher Nischen-Architektur und nicht bedeutenden Heiligenfiguren. Aus weiter vorgeschrittener Zeit des sechzehnten Jahrhunderts.

Cues. Kapelle des Hospitals. — Zur Seite des Choreinganges, der Kanzel gegenüber, eine bemalte Holzstatue des h. Nicolaus auf einer Console. Trefflich im Style des funfzehnten Jahrhunderts und gut individuell.

Siegburg. Pfarrkirche. — Ueber den Pfeilern des Schiffes mehrere holzgeschnitzte grosse Apostelstatuen. Ganz gute Arbeiten, etwa aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts.

Clemenskirche bei Trechtinghausen. — Im Innern, zu den Seiten der Absis, ein Paar gutgearbeitete Heiligenfiguren, Clemens und Nicolaus, bronzirt. Zeit um 1500.

Köln. St. Gereon. — An den Thüren der Sakristei, geschnitzt, ein grosser Eccehomo und eine Maria; tüchtig handwerklich, derb, um 1500.

Carden. Stiftskirche. — Im nördlichen Flügel des Querschiffes eine Madonnenstatue, beinahe lebensgross, bemalt und vergoldet, um 1500. Im Faltenbruch eckig und schon zum Knittrigen sich neigend, aber würdig gefasst und nicht ohne Anmuth durchgebildet.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — Im Chor eine grosse Madonnenstatue, bemalt und vergoldet, oder vielmehr zwei Halbtstatuen, mit den Rückseiten zusammenstossend und durch einen Strahlennimbus voneinander geschieden; Arbeit aus der Zeit um 1520. Die Gewandung, obschon ein wenig dickwulstig, doch schön geordnet und mit edlem Sinn und Feinheit durchgebildet. Die Madonnenköpfe in vortrefflichen, fast idealschönen Formen, die Hände sehr zart, die beiden Körper des Christkindes ebenfalls ausgezeichnet.

St. Matthias bei Trier. — Ueber den (Rococo-) Chorstühlen zehn Holztafeln mit Flachreliefs. Scenen der Passion Christi, durchaus malerisch, mit Benutzung Dürer'scher Compositionen; also allerlei Unpassendes in der Perspektive, doch in tüchtiger Weise ausgeführt. Die Gewänder meist einfarbig.

Köln. Dom. — In der Maternuskapelle ein bemaltes Holzrelief des Eccehomo, nicht bedeutend, mit Dürer'schen Nachklängen. An demselben das Groppius'sche Wappen.

Oberwesel. Stiftskirche. — Im nördlichen Seitenschiff, an dessen östlichem Ende, die bemalte Holzstatue eines knieend betenden Christus. Der Styl im Uebergange zu dem italienisirend modernen; die Durch-

bildung der Gewandung nicht mehr bedeutend; aber der Ausdruck von sehr ausgezeichneter Schönheit.

c. Bronzesculptur.

Köln. Dom. — Auf dem Altar der heil. Dreikönigskapelle ein zierlich barockes Gehäuse mit gothischer Ueberwölbung, $3^1/_2$ Fuss hoch; darin die kleine Gruppe der Anbetung der Könige, nebst Heiligen und dem Donator. Das Ganze aus vergoldeter Bronze, inschriftlich vom J. 1516. Die Composition ist nicht gerade plastisch bedeutsam geordnet; doch hat sie im Einzelnen, namentlich in der Maria, ansprechende und edle Motive und ist durch saubre Ausführung ausgezeichnet. Der Styl ist etwa der eines noch alterthümlich edeln Barth. de Bruyn oder verwandter Meister.

d. Heiliges Grab und Crucifix-Darstellungen.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — In der westlichen Vorhalle das Hautrelief einer Grablegung aus dem funfzehnten Jahrhundert. Handwerksarbeit, doch ganz sinnig ausgeführt. Recht artige weibliche Köpfe, noch mit der eigenthümlich kölnischen Rundform.

Trier. St. Gangolph. — Vor der Kirche ein heiliges Grab, (Grablegung als freie Statuengruppe) mit acht grossen Statuen, aus der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts. Handwerklich; einzelne Figuren indess nicht ohne grossen Sinn und bewegtes Gefühl.

Münstermayfeld. St. Martin. — Ein ähnliches Werk an der Wand des nördlichen Seitenschiffes. Darüber, unter gothischem Baldachin, der Eccehomo und vier Engel mit Marterinstrumenten. Einfach handwerksmässig; funfzehntes Jahrhundert. Manche recht gute Köpfe.

Andernach. Pfarrkirche. — Ein ähnliches Werk in einer Seitenkapelle unter dem nordwestlichen Thurm. Ziemlich rohe Arbeit des funfzehnten Jahrhunderts, obgleich Einzelnes, namentlich einige Köpfe, ganz gut.

Remagen. Katholische Kirche. — Wiederum ein Werk der Art im Seitenschiff. Neuerlich bemalt.

Kirche zu St. Wendel. — Zur Linken des Hochaltares, in einer Nische, ein h. Grab mit acht unterlebensgrossen Figuren. Handwerklich gegen 1500.

Trier. Liebfrauenkirche. — Grosses Werk vom J. 1530. Grosse Nische in brillanter und geschmackvoll dekorirter Renaissance-Architektur. Darin ein h. Grab mit acht lebensgrossen Statuen; das Nackte naturgemäss gefärbt, die Gewänder weiss mit goldnen Säumen. (Diese Bemalung ist neu, scheint aber das alte Muster wiederholt zu haben.) Die Arbeit ist nicht ohne Bedeutung, die Ausführung nicht ohne Tüchtigkeit; doch fehlt die gediegene gemeinsame Wirkung. Die Figuren stehen ziemlich steif, wie ein lebendes Bild oder wie Wachsfiguren, nebeneinander. Die Köpfe sind ziemlich naturgemäss behandelt, die Gewänder schon im Style der Manieristen jener Zeit. — Oben über der Nische ist die Auferstehung in kleineren Statuen dargestellt.

Köln. Gross St. Martin. — Im nördlichen Seitenschiff die Statuen des Crucifixes mit Maria und Johannes. In gewöhnlicher Art, gegen 1500. Die Maria in bedeutender künstlerischer Anlage.

Köln. St. Mauritius. — Aussen an der Haupt-Absis dieselbe Gruppe. Gute Arbeit aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Gefühlter und wohl durchgearbeiteter deutscher Styl bei sehr trefflicher Anlage.

Remagen. Katholische Kirche. — Im Chorbogen dieselbe Gruppe, Anfang des 16ten Jahrhunderts. Tüchtige Arbeit; besonders die Maria in würdiger Gewandung.

Köln. St. Johann Baptist. — Ausserhalb, neben der Nordseite der Kirche, in einer gothischen Nische dieselbe Gruppe aus Holz, weiss angestrichen. Grosse Figuren aus der Periode Dürers und seinem Style einigermaassen verwandt; nicht ohne grossartigen Sinn, besonders in der Maria.

Köln. Dom. — Ueber der Sakristeithür die Figuren von Maria und Johannes, einer gleichen Gruppe entnommen. Mässig gut, etwas schwer in der Behandlung; 16tes Jahrhundert.

e. Sonstige Sculptur in Stein.

St. Goar. Stiftskirche. — Treffliche gothische Steinkanzel mit reicher, doch etwas schwerer, zum Theil durchbrochener Architektur. In den Nischen der letzteren Christus, die vier Evangelisten und der h. Goar; sehr tüchtige Handwerksarbeiten im guten Styl aus der späteren Zeit des 15ten Jahrhunderts, mit Nachklängen des Germanischen.

Köln. Dom. — Einige Figuren an dem schönen gothischen Tabernakel in der Sakristei; gute Beispiele für den Sculpturenstyl des 15ten Jahrhunderts. — Im südlichen Flügel des Querschiffes das zehn Fuss hohe Standbild des h. Christoph. Derbe und tüchtige, doch in dieser Colossalität nicht ganz erfreuliche Handwerksarbeit der Zeit um oder gegen 1500.

Köln. St. Columba. — In der Nordostecke der Kirche eine Statue der Maria mit dem Kinde. Artiger Styl des 15ten Jahrhunderts, obgleich nur handwerklich. Die Console, auf der die Statue steht, ist gothisch durchbrochen und darin der englische Gruss dargestellt.

Köln. St. Pantaleon. — Orgel- oder Sängerbühne im westlichen Theil des Schiffes; ihrer ursprünglichen Pfeiler beraubt und von einem ungeschickt barocken Gerüst, das sich unter den Bögen hinzieht, getragen. (Dass sie nicht etwa ursprünglich ein Lettner war und nachmals hieher versetzt wurde, geht daraus hervor, dass sie noch ihre alte, der Mauer eingefügte Wendeltreppe hat.) In überreichem, spätestgothischem Style, mit geschweiften, bunt ausgefüllten Bögen; in der Mitte mit einem Flachbogen, über den geschweifte, sich durchschneidende Bögen emporsteigen. Das Ganze reich mit spätgothischem Schnörkelwerk dekorirt. Mit mehreren Statuen unter Baldachinen, Maria und Heilige, deren Styl dem des Meisters der Lyversberg'schen Passion entspricht. Die Köpfe energisch und individuell durchgebildet. Sehr anmuthig ist, im Mittelgiebel, das Flachrelief einer Veronika mit dem Schweisstuche; es zeichnet sich durch grosse Zartheit und innigen Ausdruck im Geiste der Kölnischen Maler-

schule aus; namentlich auch der Christuskopf auf dem Schweisstuche (dessen Nase leider verstümmelt ist) ist eigenthümlich schön und ausdrucksvoll.

Köln. St. Ursula. — Unter der vorderen westlichen Halle der Kirche, am Pfeiler links, ein Hautrelief in Stein, unter gothischem Baldachin: die Kreuztragung, klein, figurenreich, in einer Landschaft; etwas wirr naturalistisch. doch im Einzelnen lebendig, keck und mit kräftigen Motiven. Bemalt und neuerlich wieder bemalt. Styl der Zeit um 1500.

St. Matthias bei Trier. — In der Krypta, auf dem Altar, ein Steinrelief, zwei Scenen aus der Legende des h. Matthias enthaltend; tüchtige Handwerksarbeit (soviel in der Dunkelheit und durch die dicke Tünche zu erkennen war.)

Ebendaselbst mehrere handwerklich tüchtige Heiligenfiguren aus Stein, eingemauert, noch dem 15ten Jahrhundert angehörig.

Oberwesel. Wernerskirche. — An der Aussenseite des Mittelfensters ein ziemlich roh gearbeitetes Hautrelief, um 1500. Der h. Werner, an einen Stamm gebunden, den Kopf nach unten, und zwei Juden, die ihm das Blut ablassen.

Köln. Dom. — In der Marienkapelle fünf Statuen von Heiligen, an der Wand befestigt; jede mit der Unterschrift: „Victor Sacerdos olim Judaeus." Einfach derbe Arbeiten aus der früheren Zeit des 16ten Jahrhunderts.

Zwei andre Statuen mit derselben Unterschrift im südlichen Querschiffflügel, Maria und der Engel Gabriel. Einfach tüchtig gleich den ebengenannten Figuren; doch die Maria recht anmuthig und empfunden.

Ebenfalls im südlichen Querschiffflügel, zunächst der Kanzel, eine Kreuzabnahme aus derselben Zeit, doch von andrer Hand. Etwas weiter Faltenwurf, hie und da ohne rechte Energie. Ziemlich zarte Köpfe.

Boppard. Karmeliterkirche. — Im Chor, an der Nordseite, ein Marmorrelief, das Epitaphium der „*Fraw Margareth von Eltz geporn von helmstat*," gest. 1500. Die Arbeit ist inschriftlich vom J. 1519, gefertigt von „Loy. H. in Eygstet" (Loyen Hering in Eichstädt). Sie stellt die h. Dreifaltigkeit vor: Gott-Vater, den todten Christus im Arm, und darüber die Taube; auf den Seiten Engel, zum Theil mit Marterinstrumenten. Die Composition ist eine freie Nachahmung von Dürer's bekanntem Holzschnitt der h. Dreifaltigkeit, sehr zart ausgeführt, minder brüchig in den Ecken des Faltenwurfes, aber auch minder geistvoll als das Dürer'sche Original. Unterwärts kniet die Dame und vor ihr ein Ritter, ihr Sohn: „Georg des teutschen Ordenss Oberster Marschalk und landkommenthur der Balley Elsass."

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Der ehemalige Toxal oder Lettner, jetzt in die Westseite der Kirche als Orgelbühne und als Fortsetzung derselben an den Seitenwänden der Kirche verbaut; nach dem auf einem Täfelchen unter einem Wappen befindlichen Datum vom J. 1523 [1]).

[1]) In dem Buche „Köln und Bonn mit ihren Umgebungen" (Köln, bei Bachem, etwa vom J. 1828) wird S. 98 bemerkt, dass dieser sogenannte Toxal eine von den Familien Haquenay, Merle, Salm und Hardenrath erbaute Prachtkapelle gewesen sei und bis zum J. 1767 zwischen dem Presbyterium und dem Schiff der Kirche gestanden habe. Zugleich wird dort die Erbauungszahl irrthümlich, wohl aus Missverstand der alterthümlich gebildeten arabischen Zahlzeichen, als 1625 angegeben. Hr. de Noël schilderte mir den Toxal in seiner

Ein äusserst brillantes Werk, an welchem sich, wie in der Sculptur, so noch ungleich mehr in der architektonischen Dekoration, schon mit Entschiedenheit das Element der Renaissance geltend macht. Vielleicht ist dies unter fremdländischem (flandrischem oder französischem) Einfluss geschehen. Reich zusammengesetzte Pfeiler mit bunten zusammengesetzten Kapitälen tragen die hohe Brüstung; diese wird wieder durch eine bunte Architektur ausgefüllt, indem ähnlich gestaltete Pfeiler das bunte Hauptgebälk, mit zierlich dekorirtem Friese, tragen, während sich zwischen den Pfeilern barocke, aber höchst brillant und selbst ziemlich geschmackvoll dekorirte Nischen bilden. Die Nischen sind theils schmaler und mit je einem Baldachin bedeckt, theils breiter, mit je zwei Baldachinen. In den letzteren sieht man oberwärts in stark vortretendem Hautrelief biblische Scenen, des alten und des neuen Testaments, dargestellt (im Ganzen acht) und darunter en medaillon je zwei Wappen. In den schmalern Nischen sind stehende Statuen, Personen des alten Bundes und christliche Heilige (im Ganzen zwei und zwanzig) enthalten. Der Styl der Sculpturen ist überaus merkwürdig. Es ist noch viel heimathliches Element darin, besonders in den historischen Darstellungen, nur von Manier und gespreiztem Wesen nicht frei, zum Theil aber doch auch den guten Arbeiten eines Veit Stoss sehr nahe stehend. Bei den Statuen tritt dies manierirt Alterthümliche minder auffällig hervor; vielmehr zeigt sich bei ihnen in der Gewandung und auch in der ganzen Körperlichkeit ein schöner freier Sinn und edler klarer Styl, der besonders in der Darstellung der christlichen Heiligen sehr interessante Erscheinungen hervorgebracht hat. Zum Theil aber macht sich daneben ein Streben nach Schaustellung auf sehr entschiedene Weise bemerklich, besonders in den Statuen der Propheten, die charakteristisch auf die späteren Entwickelungsmomente der Kunst hinüberdeuten.

Köln. Dom. — Epitaphien.

Das des Domkapitulars Arnold Haldrenius, gest. 1534, an einem der Kreuzpfeiler der Nordseite. Relief des Christus am Oelberge, in einem Renaissance-Rahmen. Die Anlage der Sculptur tüchtig, das Gefühl recht gut im Sinn der Renaissance, die Ausführung jedoch nicht sonderlich bedeutend.

Das des Anton Keyfeld, gestorben 1539, an einem der Kreuzpfeiler der Südseite. Hautrelief der Auferstehung Christi. Treffliche, noch heimische Renaissance, etwas derb behandelt, doch jedenfalls eines der bessern Monumente der Zeit. Zum Theil beschädigt.

Das des Haso Scherrer von Britzheim (ohne Datum), an einem Pfeiler der nördlichen Chor-Abseite. Kreuzigung Christi im Renaissance-Rahmen. Nicht sonderlich bedeutend.

Grabmonument des Erzbischofes Theodorich, Grafen von Mörs (gest.

ursprünglichen Beschaffenheit als eine Art Emporbühne, welche mitten im Mittelfelde zwischen den drei Absiden der Kirche gestanden habe; auf dem darunter befindlichen Altar sei (wie auch das ebengenannte Werk angiebt), das bekannte sogenannte Schoreel'sche Gemälde des Todes der Maria, welches mit der Boisserée'schen Sammlung in die Pinakothek zu München gekommen ist, befindlich gewesen. Nach de Noëls Angabe soll, ausser der Jahrzahl, auch der Name des Meisters, „Roland", an dem Werke zu lesen sein. Ich habe denselben jedoch nicht finden können.

1463), im Chor-Umgange, an der Hinterseite des Hochaltares. Gruppe der Maria mit dem Kinde, der anbetenden Könige und des h. Petrus mit dem Erzbischofe. Aus der schon etwas vorgeschrittenen Zeit des 16ten Jahrhunderts. Ohne sonderliche Bedeutsamkeit des Styles zeichnet sich Vieles an diesem Werke doch durch naive und gefühlte Lebenswahrheit aus; so z. B. der Mohrenkönig, so der sehr gute Kopf des Erzbischofes.

Oberwesel. Stiftskirche. — Zur Seite des Hochaltares ein Votiv-Hautrelief vom J. 1523. Eine architektonische Nische im barocken Renaissance-Styl. Darin die Maria mit dem Kinde, auf dem Halbmonde stehend; über ihrem Haupte halten zwei Engel (von denen der eine aber nicht mehr vorhanden) eine Krone; zu ihren Füssen kniet, in ganz kleiner Figur, der Donator. Eine sehr treffliche Arbeit, dem Style Dürer's in Etwas vergleichbar. Das Nackte gut, die Hände der Maria ungemein zart. (Die Nase der Maria leider abgeschlagen und das Ganze, im J. 1841, sehr verschmiert.) Ich möchte das Werk für eine Jugendarbeit des Künstlers, der die folgende Sculptur gefertigt, oder für eine Arbeit seines Lehrers halten.

Boppard. Karmeliterkirche. — Im Chor, an der Südseite, das Epitaphium des „Johann Herr zu Eltz“ (gest. 1547) und seiner Gemahlin (gest. 1544). Aus Sandstein; auf einem Täfelchen die Jahrzahl 1548; Name oder Chiffre des Meisters nicht zu finden. Ein grosses Werk, von moderner, reicher, etwas barocker Architektur umfasst. In dem mittleren Hauptheil die Taufe Christi (Johannes, Christus und ein Engel, etwa in Dreiviertel Lebensgrösse); voll Schönheit und Adel, noch im entschieden heimatlichen Style, aber aufs Gediegenste durchgebildet. Die Gestalt des Christus in vortrefflicher Naturwahrheit, nur die Brust noch etwas schwach; der Kopf sehr schön. Höchst ausgezeichnet der Johannes, in einem edel freien und doch streng gehaltenen Style, in Bewegung und Ausdruck durchaus unbehindert. Auf einem Unterfelde zwei reizende bekleidete Engelknaben, die eine Schüssel mit dem Haupte des Täufers halten. Zu den Seiten, in besondern Nischen, die beiden Verstorbenen, lebensgross knieend, ebenfalls einfach schön und tüchtig. Die Architektur mit reichem Schmuck, Wappen, Medaillons mit Köpfen etc. Der oberste Aufsatz des Werkes, auch sonst Manches, leider schon beschädigt. Dick übertüncht. — Das Ganze einer der leuchtenden Höhenpunkte deutscher Kunst!

Köln. St. Georg. — Kleines Epitaphium, rechts vom Hochaltar, vom J. 1545. Kreuzigung, sehr tüchtig handwerklich im noch heimatlichen Style.

Köln. St. Severin. — Im südlichen Seitenschiff ein figurenreiches kleines Alabasterrelief der Kreuzigung in reichem Renaissance-Rahmen. Naiver Styl der Renaissance.

Köln. St. Andreas. — Sakramenthäuschen neben dem Altar im Renaissance-Styl. Nicht sonderlich bedeutend; die Architektur besser als die Sculptur.

Köln. St. Gereon. — Der Altar der Krypta in barocker Renaissance mit handwerksmässig gearbeiteten leidlich guten Statuen: Christus am Kreuz, Maria, Johannes und Heilige.

Trier. Dom. — Epitaphium des Erzbischofes Richard von Greifenklau (gest. 1531); bezeichnet 1525 und 1527. Neuerlich in ausgezeichneter Weise restaurirt. Eine Nische von sehr zierlicher Renaissance-Architektur. Das Pilaster- und Plattenwerk reichlichst gefüllt mit Arabesken und Grot-

tesken, zum Theil figürlichen Darstellungen, darunter einiges sehr Gute und Launige; allerlei Andres dekorativ, im Style eines Hopfer. Die Hauptdarstellung: Christus am Kreuz, Magdalena, Petrus, der den knieenden Erzbischof empfiehlt, und Helena. Der Styl in seiner Grundlage noch schlicht heimatlich, aber mit sehr entschiedenen Einflüssen der manierirt modernen Richtung. Die Köpfe, soweit sie noch alt, voll individuellen Lebens und sehr tüchtig ausgeführt. Die Stickereien und sonstiger figürlicher Schmuck am Kostüm des Erzbischofes von vortrefflicher Anlage, so namentlich die Figur einer Maria mit dem Kinde in dem Monile auf seiner Brust.

Epitaphium des Erzbischofes Johann von Metzenhausen (gest. 1540), ebenfalls neuerlich restaurirt. Grosse Nischen-Architektur in brillanter und geistreich barocker Renaissance. In der Hauptnische die grosse Gestalt des Erzbischofs, trefflich und lebenvoll. In den kleinen Seitennischen Petrus und Paulus; auch sie noch trefflich und in gutem Style, doch schon mit manierirten Elementen in der Gewandung. Oben darauf noch die Statuen des Eccehomo, Maria, Johannes, St. Georg und ein andrer ritterlicher Heiliger; diese zumeist mehr manierirt. Ausserdem noch eine bedeutende Anzahl zumeist vortrefflicher Dekorativfiguren und Medaillons mit Köpfen, die zum Theil gewiss Bildnisse enthalten.

Im Domkreuzgang ein handwerklich tüchtiges Epitaphium vom J. 1530 mit einer Darstellung der Kreuzigung, im früheren, schlichteren Renaissancestyl.

(Ausserdem im Dom noch andre, meist bunt und unschön zusammengehäufte Denkmäler und Altäre aus den Zeiten des Barock- und Rococo-Styles.)

---

5. Sculpturen nach der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Oberwesel. Stiftskirche. — Im Chor des nördlichen Seitenschiffes das Epitaphium des Friedrich von Schönburg (gest. 1550), bezeichnet: 1555. Der Ritter in einer Barocknische stehend; trefflich schlichtes und wohl im Style gehaltenes Hautrelief. Die Naturbeobachtung im Gesicht nicht sonderlich bedeutend; der Charakter des Eisenpanzers sehr gut.

Köln. Dom. — Im Chor, an die Brüstungswände anlehnend, die marmornen Grabmonumente der Erzbischöfe Adolph von Schauenburg (gest. 1556), an der Südseite, und seines Bruders Anton von Schauenburg (gest. 1558), an der Nordseite; beide errichtet 1561. Sehr ausgezeichnete Renaissance. Sarkophage, die von Consolen getragen werden und auf denen die Gestalten der Verstorbenen ruhen. Ueber jedem Sarkophage eine Tafel und auf jeder derselben die Relief-Darstellung der Auferstehung Christi. Zwischen den Consolen eine Inschrift-Tafel. Allegorisch dekorative Figuren zu den Seiten der Consolen und als Bekrönung der Monumente. Die Portraitstatuen sind von vortrefflicher Arbeit, fein und sorgfältig durchgebildet; besonders die des Erzbischofes Anton ist gut im Style. Die Reliefs der Auferstehung sind in dem manieristischen Style der Zeit gehalten, doch sehr sauber. Unter den allegorischen Figuren sind einzelne

ebenfalls von trefflicher Arbeit. Die Arabesken, welche die Sarkophage schmücken, sind sehr ausgezeichnet.

Ahrweiler. Stadtkirche. — Im Chorschluss des nördlichen Seitenschiffes der Grabstein des Junkers „Coen Blanckart van Arwiler" (gest. 1561). Flachrelief eines Ritters, in einer Nische von Renaissanceform stehend. In der Stellung mehr Bewegung als häufig, aber das Perspektivische dabei nicht ganz glücklich. Tüchtiges und sauberes Handwerk.

Köln. St. Severin. — Im südlichen Seitenschiff das Epitaphium des Canonicus Georg Tisch (gest. 1568). Auf dem Sarkophag der Verstorbene; darüber das jüngste Gericht, in kleiner figurenreicher Composition. Noch geistreich im Charakter der Renaissance, stylmässig und elegant.

Cues. Kapelle des Hospitals. — Denkmal des Joh. a Novocastro (Johannes von der Neuerburg, gest. 1576), bezeichnet 1569. Halbfigur in Relief, lebensgross, in einer Nische von geschmackvoller Architektur im Style der Barock-Renaissance. Der Kopf (Hautrelief) von ausserordentlicher Wahrheit und Charakteristik, auch das Gewand trefflich; das Ga ze, namentlich in Betreff des Verhältnisses zwischen Figur und Architektur, mit gutem Stylgefühl abgewogen und mit Sorgfalt durchgeführt. In einem kleinen Aufsatz über der Nische die Auferstehung Christi, ohne Bedeutung. An den Pfeilern der Nische allerhand lustige Armaturen in Hautrelief.

Simmern. Pfarrkirche. — In einer Seitenkapelle die Grabmonumente des pfalzgräflich Simmern'schen Hauses. Alle reich durchgeführt, doch im Ganzen mehr auf Dekoration als auf künstlerische Naturauffassung berechnet. Die Gestaltungen schon mehr oder weniger starr; Augen und Lippen der Figuren meist überall bemalt.

Monument des Pfalzgrafen bei Rhein und Herzogs von Baiern Johann I. (gest. 1509), jedenfalls beträchtliche Zeit nach seinem Tode ausgeführt. Hautrelieffigur, fast Statue, in einer Nische, auf einem Löwen stehend. Gewöhnliche, doch nicht schlechte Epitaphienarbeit.

Monument seiner Gemahlin Johanna, geb. Gräfin von Nassau und Saarbrück (gest. 1531), von ihrem Sohne Johann II. errichtet, ohne Angabe der Jahrzahl. Weibliche Relieffigur in einer Nische von barocker Architektur. Die Gewandung nach gutem Princip mässig wohlgeordnet, die Behandlung trocken und unlebendig.

Monument des Pfalzgrafen und Herzogs Johann II. (gest. 1557) und seiner ersten Gemahlin Beatrix, geb. Markgräfin von Baden (gest. 1535). Beide Gestalten als Hautrelief in einer Nische von guter Barock-Architektur; beide von anerkennenswerthen, wenn auch bedingten Vorzügen. Es ist noch etwas von dem naiven Lebensgefühle der Renaissance darin; Kopf und Obertheil der Dame namentlich sind ganz anziehend. Im Uebrigen dieselbe reich dekorative handwerksmässige Beschaffung, die bei diesen Denkmälern überhaupt vorherrscht.

Monument der Maria Jakobi, geb. Gräfin zu Ottingen, der zweiten Gemahlin Johann's II., nach der Inschrift von dem letzteren in seinem drei und sechzigsten Lebensjahre, also 1555 errichtet. Eine sehr geschmackvoll geordnete und dekorirte, nicht überladene Nische; darin die weibliche Halbfigur, in Relief. Auch diese dekorativ und etwas handwerksmässig, doch mit Geschmack und mit Sinn behandelt, wohl die beste der dortigen Figuren.

Monument des Pfalzgrafen und Herzogs Richard (gest. 1598) und seiner Gemahlin Juliana, geb. Gräfin von Wied (gest. 1575); von dem Pfalz-

grafen bei seinen Lebzeiten und nach dem Tode der Gemahlin errichtet. Das glänzendste sämmtlicher Denkmäler. Eine überaus brillante Barock-Architektur auf drei freistehenden Säulen, mit vielfacher, zum Theil trefflicher Dekoration; die Mittelsäule reich mit Arabesken und Armaturen bekleidet. Zwischen den Säulen die Statuen des Pfalzgrafen und seiner Gemahlin; sehr reich und sorgfältig ausgeführt, aber ohne höheres künstlerisches Gefühl; die Haltung bei beiden steif, besonders unangenehm bei der Dame, deren Rock fast wie eine dekorirte Tonne anzuschauen. Doch gewähren sie in andrer Beziehung, z. B. wegen der grossen Sorgfalt und Genauigkeit in der Behandlung des Kostüms, ein namhaftes Interesse; besonders zierlich ist u. A. das Jagdgeräth, das der Pfalzgraf um und an sich hat, sculptirt. An dem reichen Unter- und Oberbau des Monumentes sind zehn Reliefs mit kleinen, meist figurenreichen Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente enthalten; sie sind sauber, aber im manierirten Style der Zeit und mit vielen Fehlern gegen die Gesetze der Plastik gearbeitet. Im Allgemeinen ist noch die technische Meisterschaft in der Behandlung des Steines hervorzuheben [1]).

Monument der Aemilia, geb. Herzogin von Württemberg, zweiten Gemahlin des Pfalzgrafen Richard (gest. 1589), im verfallenden Chore der Pfarrkirche. Schon ganz verdorbene Barock-Architektur. Die Figur, bei Seite gestellt, in dem schwerfällig reichen Style des ebengenannten Denkmals.

Im Schiff der Kirche noch eine Reihe von Epitaphien derselben Zeit und Schule, Inschrift- oder Wappentafeln, zumeist wie es scheint von höheren Dienstleuten des pfalzgräflichen Hofes, mit Umrahmungen im barocken Renaissance-Styl. Darunter manches recht Ansprechende.

Kirche zu Gemünden (auf dem Hundsrück). — Mehrere Epitaphien der Familie von Schmidburg, denen in Simmern verwandt, wohl etwas später, zum Theil aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts; aber ungleich roher, noch weniger Lebensgefühl und noch viel mehr Puppen-Charakter. Die Architekturen der Monumente übrigens bunt und lustig mit Wappen geschmückt.

Kirche zu St. Arnual. — Dieselbe besitzt, ausser den älteren, schon früher erwähnten Monumenten, eine nicht unansehnliche Reihenfolge von Grabdenkmälern des gräflich Nassau-Saarbrücken'schen Hauses aus der zweiten Hälfte des sechzehnten und dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Es sind durchweg nur handwerksmässige Arbeiten mit schwer barocker architektonischer Umgebung. Sie finden sich bildlich dargestellt in dem Werke von Chr. W. Schmidt: „Die Grabmäler des Hauses Nassau-Saarbrücken zu St. Arnual, Saarbrücken und Ottweiler. Trier, 1846.“ Da sich ein weiteres künstlerisches Interesse an dieselben nicht anknüpft und ihren sonstigen Interessen, z. B. für Kostümgeschichte, das eben genannte Werk durchaus Genüge leistet, so führe ich sie hier im Einzelnen nicht auf.

[1]) C. Becker, von dem im Kunstblatt, 1838, Nr. 88 f. eine Beschreibung der obigen Denkmäler gegeben ist, hat die, allerdings wahrscheinliche Vermuthung aufgestellt, dass jenes grosse Monument Richard's von dem Meister Johann von Trarbach herrühre, der als Schultheiss und Bildhauer zu Alten-Simmern lebte und 1568 das Denkmal des Grafen L. C. von Hohenlohe und seiner Gemahlin in der Stiftskirche zu Oehringen gefertigt hatte.

St. Goar. Stiftskirche. — In einer der Seitenkapellen das Mausoleum des Landgrafen Philipps des Jüngeren von Hessen (gest. 1583) und seiner Gemahlin. Zwei Epitaphien, einander gegenüberstehend an den Seitenwänden, grösstentheils von Marmor. Sehr brillante Renaissance mit etwas Rococo-Anflug. Die Portraitgestalten in Nischen, sauber, doch wiederum etwas starr. Nebenfiguren im Goltzius'schen Style. Das Dekorative vortrefflich. Auch das Gewölbe der Kapelle mit reichen, zum Theil figürlichen Sculpturen.

Köln. Minoritenkirche. — Im Chor zwei interessante Marmormonumente. Das eine mit der Ueberschrift: „*Joanni Baptistæ Tassio, ex nobili apud Bergamas Tassiorum familia Fæsseni (inclita comitatus Tyrolensis civitate) nato, qui dum post multa apud Belgas militaria munia pro invictiss. Hispaniarum rege Philippo præclare gesta præfectus Germanicæ legionis ad Bonnæ obsidionem expeditionem agit, ex insidiis plumbeæ glandis ictu infeliciter cecidit.*" Und mit der Unterschrift: „*Monimentum hoc Innocentius pater filio mæstus posuit. Vixit annos plus minus XXXVI, Obiit XII. Kal. Majus. Anno MDLXXXVIII.*" Weisser Marmor auf schwarzem Grunde. Der knieende Ritter in Hautrelief; hinter ihm, in flachem Relief, Johannes der Täufer, ihn hinweisend auf den gekreuzigten Heiland; dieser in freier Figur. Recht tüchtige und saubre, ob auch gerade nicht sehr geistreiche Arbeit. Zu den Seiten der obern Inschrift zwei tüchtige Karyatiden.

Das andere Monument, jenem gegenüber, ist einem österreichischen Baron „Philipp Friedrich Preinerus", der in demselben Jahre (1588), einundzwanzig Jahr alt, vor Bonn an einer Krankheit gestorben, von seinen Eltern errichtet. Ganz ähnliche und noch etwas besser durchgeführte Arbeit. Der Ritter allein vor dem Gekreuzigten knieend, und zwei grössere Karyatiden zu den Seiten der Darstellung.

Kirche zu Namedy. — Zwei bemerkenswerthe kleine Grabsteine. Der eine noch aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, mit der Inschrift: „1543. *Nobilis hic Hermanna jacet virguncula patre Husmanno sed matre Elceo stemmate nata. Hie liegt Jungfrawe Hermanna zart. geborn Husmann edler Art.*" Die kleine Mädchenfigur ziemlich artig, doch nicht sonderlich künstlerisch.

Der andre ein kleines Epitaphium, freistehend im Chore. Es ist dem Anton, Söhnchen des „*Joh. Ludwig Hausmann zu Namedi*", gest. 1580, gesetzt. Sehr ansprechendes Figürchen, 18 Zoll hoch, in einer Nische mit vier Wappen stehend; das Ganze beinahe drei Fuss hoch. Allerliebste, sehr naive Naturwahrheit. Kostüm: Halskrause, kurzes Mäntelchen, Pumphöschen bis ans Knie, Tricotstrümpfe. Das Gesicht und die gefalteten Händchen leider beschädigt.

Bacharach. Pfarrkirche. — Epitaphium des Meinhardt von Schönberg, gest. 1596. Handwerklich tüchtig. Portraitfigur in Relief, in barocker Umrahmung.

Kirche zu Heimersheim. — Im südlichen Flügel des Querschiffes ein ziemlich barocker Altar, zum Gedächtniss des Johann von Metternich, Herrn von Vettelhoven etc. (gest. 1561) und seiner Gemahlin Katharina von der Leyen (gest. 1584) von ihrem Sohne Lothar, Erzbischof von Trier (1599—1623) errichtet. Hauptdarstellung: Kreuzschleppung in Alabaster, figurenreich und sauber gearbeitet, doch in dem manierirten Style der Zeit. Die

Knieenden (Mann und Frau), sowie die Heiligen und Engel in der Architektur des Altares minder bedeutend.

Kirche zu Euskirchen. — Im Chor das Epitaphium des Heinrich von Binsfeld und seiner Gemahlin, im guten Barockstyle der Zeit um 1600. Die Knieenden, mit Söhnen und Töchtern, ganz tüchtig und lebenswahr. In der Mitte ein Alabasterrelief der Auferstehung, sehr sauber und leidlich manieristisch.

Köln. Jesuiter-Collegium. — In der Vorhalle das Marmor-Epitaphium des „Heinrich von Reuschenberg teutschs ordens Landtcompthur der Balley Biessen." Der Ritter auf dem Sarkophag liegend, im Kopf ganz tüchtige Naturwahrheit. Darüber in einem grossen Medaillon die Auferstehung der Todten, noch manieristisch in der Composition, doch im Nackten tüchtig und sauber durchgebildet.

Köln. St. Johann Baptist. — Der Altar des ersten Seitenschiffes der Südseite, vom J. 1605, mit feiner Marmorsculptur: Erweckung des Jünglings von Nain, im Style der Manieristenzeit, aber tüchtig, und einzelne Köpfe sehr anziehend. Darüber eine Gruppe der Anna und Maria mit dem Christkinde, eine Nachbildung der schönen Gruppe von A. Contucci da Sansovino, die sich in S. Agostino zu Rom befindet.

Oberwesel. Stiftskirche. — Zwei mässig bedeutende Epitaphien der Familie von Schönburg im Chor des nördlichen Seitenschiffes, vom J. 1605 und 1606.

Ebendaselbst das Epitaphium des Simon Rudolph von Schönburg, 1608. Der Ritter in einer Barocknische stehend, Hautrelief in Lebensgrösse. Ungemein glückliche Lebendigkeit, sehr trefflicher Porträtstyl. Das Gesicht naturgemäss bemalt, das Uebrige ohne Färbung.

Mehrere Grabsteine, die wenigstens in der Anlage beachtenswerth, auf dem Fussboden, aus dieser und früherer Zeit.

Coblenz. St. Castor. — Höchst brillantes Epitaphium vom J. 1607 im nördlichen Flügel des Querschiffes, mit der buntesten und launigsten Barock-Dekoration und mehreren Hautreliefs, deren bedeutendstes Christus als guter Hirt (Gärtner?) und die knieende Magdalena darstellt.

Trier. Liebfrauenkirche. — Epitaphium des Propstes Hugo Cratz aus der Familie v. Scharffenstein, mit der Inschrift: „Joes Rupert, Hoffmann fecit 1610." Ungemein reich an figurenreichen Sculpturen; als Hauptdarstellung die Auferweckung des Lazarus. Die Arbeit sauber; der Styl der flau manieristische und affektirte zur Zeit der Zuccari und in ihrer Weise.

Ausserdem noch einige Denkmäler des 16ten und 17ten Jahrhunderts; darunter indess nichts von besonderem Belang.

Boppard. Karmeliterkirche. — Im Schiff der Kirche, an der Südseite, ein zierlich sauberes Marmor-Epitaphium des Arnold v. Scharffenstein, gest. 1613. Die Sculpturen von Alabaster. Hauptdarstellung: Krönung der Maria mit vielem Volk, unten knieend der Verstorbene. Frei, aber weder rechtes Lebensgefühl, noch Styl.

Coblenz. Jesuitenkirche. — An dem barocken Portale vom Jahr 1617 einige ziemlich gute Statuen im Style der Zeit. Zur Seite ein bemerkenswerthes Crucifix aus derselben Periode.

Bonn. Münster. — Mehrere sauber barocke Altäre, zum Theil mit Sculpturen. So, in sehr sauberer manierirter Weise, eine Taufe Christi in Alabaster, auf dem Altar des südlichen Seitenflügels. — Daneben ein buntes

Epitaphium vom J. 1624, mit dem Eccehomo, klein und nicht gar bedeutend. — So an einem südlichen Schiffpfeiler ein Altar vom J. 1622, Alabaster, mit der zierlich manierirten Geburt Christi und (wie auch jene andre) mit dekorativen Figuren.

Neben dem Hochaltar ein sehr brillanter Tabernakelbau, hoch, in zierlichem, bereits zum Rococo sich neigendem Barockstyl, mit Statuen und biblischen Reliefs.

Coblenz. St. Castor. — Kanzel vom J. 1625. Guter dekorativer Styl der Zeit. Bildliche Darstellungen: die Evangelisten in den Hauptnischen, dazwischen die Kirchenlehrer und andre Figuren.

Im südlichen Flügel des Querschiffes ein Epitaphium aus dem 17ten Jahrhundert, mit ansprechenden figürlichen Sculpturen. Hauptdarstellung: Maria, mit Joseph und dem Christusknaben, auf der Wanderung.

Kirche zu Altenahr. — Auf dem Altar im südlichen Flügel des Querschiffes die Holz-Statue einer Maria mit dem Kinde auf dem Halbmonde. Modern, etwa 17. Jahrhundert, das Gesicht unbedeutend; aber die ganze Anordnung, besonders die der Gewandung, vorzüglich und feinen Sinn bekundend.

Kirche im Dorf Münster an der Nahe, unweit Bingen. — Grosser Schnitzaltar im Barockstyle des 17. Jahrhunderts; Kreuzigung und andre Scenen der Passion, nebst einzelnen Figuren und dekorativer Sculptur. Ursprünglich bemalt und vergoldet, jetzt mit monochromer Steinfarbe überstrichen. Das Figürliche etwa einem Gottfried Leygebe vergleichbar, doch noch schwerer, auch überladen. Das Ornamentistische, nebst den dabei verwandten Figuren, z. B. ein Paar Engeln, ganz tüchtig handwerklich.

Köln. St. Ursula. — Das Grabmal der h. Ursula, aus schwarzem Marmor, mit der darauf ruhenden Figur der Heiligen aus weissem Marmor; eine Arbeit von ganz lieblichem Eindruck. Bezeichnet mit dem Datum 1658 und dem Namen des Künstlers „Johannes T. W. Lentz."

Coblenz. St. Castor. — Bronze-Crucifix auf dem Hochaltar. Nach der Inschrift am Saume des Schurzes von Georg Schweigger von Nürnberg modellirt („inv. et fec."), 1685, und gegossen von Wolff Hieronymus Herold in Nürnberg. Die Arbeit ist in der Weise dieser späteren Zeit gehalten, doch wirken ältere nürnbergische Erinnerungen nicht ungünstig ein.

Coblenz. Liebfrauenkirche. — Im südlichen Seitenschiff das Epitaphium des „Joannes Cramprich de Cronfeld", gest. 1693. Die Büste des Genannten in einer Pfeilernische. Ein höchst brillantes Beispiel der französischen Allongen-Perrüken-Sculptur jener Zeit, sehr durchgeführt, in genreartiger Naturwahrheit.

Köln. Dom. — In der h. Dreikönigs-Kapelle das in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts errichtete Marmor-Mausoleum über der Tumba (dem Behälter mit den Reliquien der h. drei Könige). An der Vorderseite desselben das Relief mit der Anbetung der Könige; unbedeutend, doch sauber modern. Ueber den Ecken der Vorderseite die unbedeutenden Statuen der hh. Felix und Nabor, 1699 von Michael van der Voorst in Antwerpen gefertigt. An der Rückseite das Relief der Uebertragung der Gebeine der h. drei Könige in den Kölner Dom; im Charakter des vorderen Reliefs.

In der Stephanskapelle (1841) das ruhende Marmorbild des österreichischen Feldherrn und Comthurs des deutschen Ordens, von Hochkirchen,

Fragment eines grössern, früher in der Franciskanerkirche befindlichen Denkmals; 1701 von dem florentinischen Bildhauer Joachim Fortini gefertigt. Berninesker Rococo.

Klosterkirche zu Sayn. — Epitaphium des Joh. Philipp von Reiffenberg, gest. 1722, und seiner Gemahlin; Relief an der Wand der Kirche. Ein recht charakteristisches Werk für jene Zeit, wenn auch mehr nur handwerklich als künstlerisch vollendet.

In einer Wandnische eine Säule mit einer Madonna auf dem Halbmonde. Arbeit aus der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, aus Holz, bunt und vergoldet. Styl und Behandlung ganz im Charakter der Zeit, doch mit Sinn und Gefühl. Unter dem Kapitäl der Säule wachsen nach vorn und den beiden Seiten aus ornamentistischem Blätterwerk nackte Genien hervor, von denen jeder einen Candelaber trägt. Dies ist ein sehr glückliches Motiv und, wie das ganze Werk, im ornamentistischen Sinne trefflich durchgeführt.

Coblenz. Kirche des Hospitals. — Zwei Holzreliefs, 18tes Jahrhundert. Geisselung und Christus am Kreuz. Noch tüchtig durchgebildet.

Bonn. Münster. — Grosse Bronzestatue der h. Helena, knieend mit dem Kreuz, im Schiff vor dem westlichen Chor. Ansehnliche Arbeit aus der Mitte des 18ten Jahrhunderts. Zu Rom gefertigt.

Köln. St. Johann Baptist. — Brillante holzgeschnitzte Kanzel im Rococo-Styl, inschriftlich von J. F. van Helmont. Heilige Darstellungen zwischen Hermen u. dergl., in ihrer Art sehr tüchtig.

Köln. St. Pantaleon. — Im Chor einige ärmlich wüste Rococo-Epitaphien. Eins davon mit der darauf ruhenden, in Holz geschnitzten dickbäckigen und dickbäuchigen Figur der Bestatteten, — der Kaiserin Theophania!

IV. MALEREI.

(Mit Ausschluss der Glasmalerei.)

---

1. Romanischer Styl.

Köln. St. Georg. — An den Seitenwänden der Kirche, über dem spätromanischen Gewölbe (somit älter als dieses) mehrfache Reste eines ächt classischen gemalten Mäanders.

Köln. St. Johann Baptist. — An den Wänden, über dem Gewölbe, ebenfalls Reste dekorativer Malerei.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Wandmalereien in der Krypta, die gegenwärtig als Salzlager dient und daher eine nähere Besichtigung unthunlich machte. Das wenige Sichtbare im spätromanischen Style. (Derselbe Styl auch in den flüchtigen Zeichnungen dieser Malereien, die ich bei de Noël sah.)

Köln. Krypta von St. Gereon. — Vielfache Spuren romanischer (auch germanischer) Wandmalerei.

Einige Stellen des Fussbodens, neben dem Altar, und der gesammte Fussboden in den Seitenkapellen der Krypta zusammengesetzt aus den wirren Fragmenten einer rohen, aus sehr grossen Würfeln gebildeten Mosaik, welche biblische und legendarische Scenen vorstellte. Der Styl der Zeichnung und der Charakter der Inschriften auf die Zeit gegen 1200 deutend.

Bonn. Museum. — Grabplatte des Abtes Gilbertus von Laach, aus der zweiten Hälfte des 12ten Jahrhunderts, mit einem Mosaikbilde des Verstorbenen und mit gleichfalls musivischer Inschrift, zur Hälfte zerstört. In rohem romanischem Style und von sehr ungeschickter Arbeit. Die Farbe nur wenig verschiedenartig.

Coblenz. St. Castor. — An den Wänden und am Triumphbogen, über dem Gewölbe des Mittelschiffes, Reste alter Malerei, dort Ornamentistisches, hier Figürliches, Letzteres aber höchst verdorben.

Brauweiler. Kapitelsaal. — Das Gewölbe (sechs Kreuzgewölbe mit 24 Dreieckfeldern) ganz mit den Resten von Wandmalereien bedeckt, Biblisches und Legendarisches, in symbolischem Zusammenhange, wie es scheint, und in üblicher Weise sich auf das Mysterium des christlichen Glaubens beziehend. In dem Hauptfelde des einen mittleren Kreuzgewölbes das Brustbild des Erlösers und in den übrigen Feldern desselben bedeutsam ausgezeichnete Heilige; in dem Hauptfelde des andern Christus am Kreuz und umher andre Martyrien. In einem dritten Kreuzgewölbe Scenen von Einsiedlerlegenden, in deren einer eine Architektur mit dem Namen Treviris, und daneben, wie es scheint, der h. Simeon von Trier und der Satan, der ihn mit seinen Versuchungen quälte, in Centaurengestalt. In einem vierten Kreuzgewölbe Kampfscenen, z. B. Simson mit dem Eselskinnbacken in der Mitte von Erschlagenen. U. s. w. Die Ausführung deutet auf spätromanische Zeit. Styl, Behandlung, Geist der Auffassung, alles Technische steht ziemlich entschieden den besseren Sachen in dem bekannten Hortus deliciarum des Herrad von Landsperg zur Seite. Leider sind die Malereien verblichen und Manches ist ganz verdorben. In moderner Zeit waren sie übertüncht und sind erst durch den Direktor der Brauweiler Anstalt, Hrn. Ristelhueber, nach dessen Angabe, von der Tünche befreit worden. Auf die Bogenbänder zwischen den Kreuzgewölben ist romanisches Ornament gemalt. — Andre Malereien werden möglicher Weise durch das Rococo-Täfelwerk der Wände verdeckt.

Köln. Taufkapelle von St. Gereon. — Mehrere Wandgemälde, heilige Gestalten darstellend, mehr oder weniger verblichen, sind neuerlich von der Tünche befreit worden. In ihrer allgemeinen Fassung sind es höchst bedeutsame Zeugnisse für die letzte Zeit des romanischen Styles und dessen Uebergang in das Germanische. Erste Hälfte des 13ten Jahrhunderts.

Köln. St. Ursula. — Zehn grosse Schiefertafeln (zwei andre sollen verdorben sein) mit den gemalten Bildern der Apostel, im Muttergottesgang, am Eingange bei der südlichen Thür, mit Klammern an die Wand befestigt (mithin die Jahreszahl 1224, welche sich der Angabe nach auf der Rückseite der einen Tafel befindet, nicht sichtbar). Ursprünglich einfach colorirte Umrisszeichnungen, den gleichzeitigen deutschen Miniaturen entsprechend. Anwendung von Goldlichtern ganz nach byzantinischer Art,

zum Theil sogar, auf den Gewändern, noch schnörkelhaft gezogen. Die Throne, auf denen die Figuren sitzen, noch im Style der romanischen Architektur. Aber nur die Hauptlinien der Figuren und Gewandungen befolgen noch den alten Styl; nähere Besichtigung zeigt, dass sie mehrfach übermalt und überschmiert sind; die Köpfe tragen hienach bereits das kölnisch naturalistische Gepräge der Periode von 1400. — Zu bemerken, dass der Apostel Johannes hier, statt des sonst üblichen Bechers, ein ziemlich grosses Seidel von Holz in der Hand hält [1]).

---

2. Streng germanischer Styl.

Köln. St. Ursula. — Reste von Wandmalereien an dem grossen romanischen Schwibbogen, welcher sich über der Emporbühne auf der westlichen Seite der Kirche wölbt und den Thurm trägt, über dem Gewölbe des Mittelschiffes. Die Gestalt der h. Ursula und andres Figürliche. Frühest germanischer Styl.

Köln. St. Severin. — Erasmuskapelle auf der Nordseite der Kirche (ausser Gebrauch, Zugang von der östlichen Seite des Kreuzganges): Reste von Wandmalereien im frühgermanischen Style, bald nach der Mitte des 13ten Jahrhunderts.

Köln. Krypta von St. Gereon. — Die schon erwähnten Spuren germanischer Wandmalereien.

Andernach. Pfarrkirche. — Auf dem Architrav des Portales der Südseite eine gemalte Kreuzigung im streng germanischen Style, fast erloschen [2]).

Köln. St. Aposteln. — Das angebliche Fastentuch der Richmod von Adocht (nach de Noëls Zeichnung und Mittheilung). Leinwand, etwa $6\frac{1}{2}$ Fuss breit und jetzt etwa $8\frac{3}{4}$ Fuss hoch, mit der, ziemlich lebensgrossen Darstellung von sechs Aposteln und der Maria in ihrer Mitte, vielleicht ein Bruchstück der Himmelfahrt; unten ein breiter Ornamentstreif mit der knieenden Gestalt der Donatorin. Edler germanischer Styl, der Zeit um 1300 angehörig.

Köln. Dom. — Wandmalereien im Chore.

An den Brüstungswänden des Chores, über den Chorstühlen. Auf der Nordseite Geschichten der Apostel und des h. Papstes Sylvester, im Allgemeinen (1841) recht wohl erhalten; auf der Südseite Geschichten der Maria und der h. drei Könige, mehr beschädigt. Durchaus der Styl um oder bald nach 1300, noch ohne Ausbildung des speziell kölnischen Schulcharakters. Die Malereien stehen den gleichzeitigen Miniaturen, und mit diesen den Flügeln des Altares auf dem Nonnenchore in der Kirche von

[1]) Ueber die später aufgedeckten Wandmalereien der Kirche von Schwarzrheindorf s. den ausführlichen Bericht von A. Simons in den „Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande," X. 1847. — [2]) Ueber die später bekannt gewordenen und seitdem zerstörten, doch in Copien erhaltenen Wandbilder der Kapelle von Ramersdorf s. den bezüglichen Aufsatz von Schnaase in Kinkel's Taschenbuch „Vom Rhein", 1847, und die Notizen meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. Zweite Aufl. I, S. 192 ff.

Altenburg an der Lahn (vergl. oben S. 181), parallel; doch zeigt sich hier bereits entschieden die höher künstlerische Richtung. Die Compositionen füllen geschickt, ob auch mehrfach in bedeutender Figurenfülle, die gegebenen Räume aus; im Einzelnen ordnet sich die Composition sehr grossartig giottesk. Die Geberde hat zum Theil noch das halb Conventionelle der Miniaturen jener Zeit, zum Theil wird sie aber auch schon frei und naiv. Die Gesichter sind noch etwas typisch gebildet, zeigen dabei aber schon ein glückliches Streben nach Charakteristik und selbst nach momentanem Ausdruck. Die Farbe (ohne Zweifel Tempera) ist licht und heiter; von Uebermalung habe ich nichts bemerkt. Die Gruppen sind in das architektonische Stabwerk, das die Wände ausfüllt, hineingemalt und über ihnen gemalte gothische Architekturen angeordnet. Hinter den Gestalten sind gemalte Teppichgründe. Das Ganze ist Zeugniss einer künstlerischen Entwickelung, die der gleichzeitigen italienischen wohl an die Seite zu stellen.

Auf den Rückseiten der Brüstungswände sieht man ebenfalls noch Farbenspuren von Gemälden, die in gleicher Höhe selbst um die Pfeiler herumgezogen waren. (Noch erhaltene Stücke dieser Gemälde sind neuerlich hinter weggeräumten Epitaphien vorgefunden worden.)

Aehnliche schwache Reste von Wandmalerei auch in den Kapellen, namentlich in der Agneskapelle.

In den Bogenwinkeln unter der Fenstergallerie des Chores sind unter der Tünche schwache Reste von kolossalen gemalten Engelgestalten, singend und musicirend, entdeckt worden. Diese zeigten eine grossartig germanische Anlage. (Sie sind später durch Freskomalereien von Steinle überdeckt worden.)

In dem mittleren Bogenfelde des Gewölbes des Chorschlusses ein grosses gemaltes Medaillon mit dem kolossalen Brustbilde des Heilandes, dem Anscheine nach schon ursprünglich nicht bedeutend und übermalt. (Nachmals durch A. Achenbach neu aufgemalt.)

An der Wand, die den Chor interimistisch gen Westen abschliesst, kolossale figürliche Malereien: im Bogen der thronende Heiland, darunter Petrus und Paulus. Ebenfalls ursprünglich nicht bedeutend und übermalt (und nachmals ebenfalls neu aufgemalt.)

Köln. Gemälde des Museums.

Kleiner Altar mit Flügeln. In der Mitte die Kreuzigung; links die heilige Nacht und darunter die Anbetung der Könige; rechts die Himmelfahrt und die Ausgiessung des heiligen Geistes. Aussen Katharina, der verkündigende Engel, Maria und eine andere weibliche Heilige, die zumeist verdorben. Zu den ersten Beispielen des ausgebildet germanischen Styles gehörig, doch auch wohl erst aus der Zeit um 1300. Die Typik noch vollkommen vorherrschend; die Gesichter streng schematisch gezeichnet, doch schon ein schwacher Beginn von Modellirung; mehr im Körper des Gekreuzigten und noch mehr in den Gewändern. Der Faltenwurf weit und in grossen Massen, die Colorirung licht und heiter. In der Auffassung manches recht Bedeutsame; die Intention mit Entschiedenheit, nicht selten mit einer eignen Grossheit ausgesprochen. In den Köpfen natürlich kaum noch erst ein Beginn von Ausdruck.

Vier Gemälde auf Goldgrund, die den Wandmalereien im Domchore sehr parallel stehen: Johannes, Paulus, die Verkündigung, die Darstellung im Tempel. Auch hier noch ganz das allgemein germanische Element, wie bei den Miniaturen. Der Styl der Gewandung grossfaltig, zum Theil

mit sehr edeln Motiven. Die Haltung des Körpers nur mässig manierirt. Die Köpfe in ziemlich typischer Umrisszeichnung und mit leisem Modell; die Gewänder dagegen stark und sehr entschieden modellirt, aber in conventioneller Weise. In den Gesichtern kaum Ausdruck; in den Geberden meist nur erst eine, auch noch conventionelle Andeutung des Ausdrucks. Doch schon ein gewisses Lebens-Element, wie z. B. das eigen schüchterne und doch gehaltene Insichzurückziehen der Madonna, in dem Bilde der Verkündigung. (Sie ist, ebenso wie der Engel, stehend dargestellt.)

Tafel, ähnlich der im Berliner Museum befindlichen Passionstafel von Meister Wilhelm, in eine Menge kleiner Bilder zerfallend. In der Mitte, so gross wie 4 andere Felder, der Crucifixus und alle Symbole der Passion, wie auf den Messen des Papstes Gregor. Dann auf 24 Feldern die Geschichte Christi und auf 2 Schlussfeldern sechs Heilige. In einfach germanischem Style und scheinbar noch sehr alt (13tes Jahrhundert), doch in der Behandlnng, im Farbenauftrage schon manche Eigenheiten, z. B. die aufgesetzten Glanzlichter, die die lokal kölnische Schule zu verrathen scheinen. Uebrigens roh und an sich nicht bedeutend.

Zwei kleine Bildchen: 1) Crucifix mit Maria und Johannes auf Goldgrund; 2) Zwei Könige, zu einer Anbetung der Könige gehörig, auf schwarzem Grund mit goldnen Blumen; — Pendants, wohl ein inneres und ein äusseres Flügelbild. Beide nicht gerade bedeutend und etwas roh, doch den weitern Uebergang aus dem einfach germanischen Styl zur kölnischen Typik des Meister Wilhelm bezeichnend.

Altkölnisches Bild. Kreuzigung, nicht gross, mit vielen kleinen Figuren, verschiedene Scenen der Geschichte der Kreuzigung zusammenfassend. Links die Kreuztragung, rechts wie Christus ans Kreuz geschlagen wird, in der Mitte, etwas zurück, die drei Crucifixe und das umgebende Volk. Im Hintergrund Jerusalem (die Gebäude in verschiedenartig wechselnder Farbe, mit naiver Perspective), Burgen und andere Städte auf Bergen; Goldgrund. Der Maler ist nur ein ziemlich schwaches Genie, doch ist das Bild wiederum wichtig als Uebergang aus der ältern Richtung zu der typisch kölnischen unter Meister Wilhelm. Die Figuren sind schwer, die Gewandungen geradlinig massenhaft in der Weise der Giottisten, die Gesichter etwa giottesk-kölnisch. Die Pferde höchst ungeschickt. Die Farben bunt und grell, doch auch hierin schon gewisse kölnische Grund-Elemente. Dabei aber findet sich Manches von eigenthümlich tragischer Grossartigkeit, namentlich wie die heiligen Frauen sich verhüllen und wie sonst der Schmerz sich ausdrückt. Die Schergen sind lebhaft und wild bewegt; der dem Heilande den Nagel durch die Füsse schlägt, ist einem Spinelli gleichzustellen. Rechts und links knieende Senatoren mit dem Wappen: 3 goldne Kannen in schwarzem Felde (Familie Wasserfass in Köln.).

Köln. Gemäldesammlung des Herrn Zanoli. — Eine Tafel mit Scenen der Leidensgeschichte, etwas derb, wohl noch vor Meister Wilhelm. Der kölnische Typus noch nicht vollständig entwickelt; gewissermaassen noch giottesk.

---

3. Epoche der Meister Wilhelm und Stephan von Köln.

Köln. St. Gereon. — In der Sakristei vier Blätter alter flüchtiger Handzeichnungen mit Heiligenfiguren, angeblich für den ehemaligen Gereonskasten gefertigt. Germanisch, 14. Jahrhundert.

Köln. St. Severin. — In einem Nebenraume der Krypta ein Wandgemälde: Christus am Kreuz, Maria, Johannes und sechs andre Heilige. Darunter, ausser den Namen der Heiligen, die Unterschrift (mit Auflösung der Abkürzungen): *Orate pro domino Johanni de titzerueldt hujus ecclesie canonico et scholastico Altaris hujus fundatori.* Von einem nahen Vorgänger des sogenannten Meister Wilhelm. Der Faltenwurf zum Theil noch etwas schwer, in giottesker Weise, noch erst wenig in der Art des Wilhelm. Die Köpfe, an sich gar schön, noch nicht ganz in der rundlichen Naivetät, die dem Wilhelm eigen ist und die von da ab vorherrschend bleibt. Die Heiligenscheine mit Reliefkreisen. Leider das ganze Bild schon sehr verblichen und zum Theil verdorben.

Im Kreuzgang, an der Nordseite der Kirche, schwache Spuren von Wandgemälden, etwa in der Art des ebengenannten.

Coblenz St. Castor. — Wandgemälde an dem Grabmale des Erzbischofs Cuno von Falkenstein (gest. 1388), als Arbeit des Meister Wilhelm von Köln angenommen. Goldgrund; Petrus, Maria mit dem knieenden Erzbischof, Christus am Kreuz, Johannes, Castor. Eigenthümlich und bedeutend erscheint zunächst ein gewisses statuarisches Element, das besonders in der Figur des Petrus in einer edeln, weich giottesken Weise hervortritt; ähnlich auch beim Castor. Bei Maria und bei Johannes ist mehr affektvolle Bewegung beabsichtigt, doch herrscht auch hier die germanisch statuarische Anordnung der Gewandung vor. Sehr eigenthümlich macht sich besonders die lebhafte Bewegung des Johannes, der, mit emporgehobenen Ellbogen, die Hände ringt und dadurch in eine etwas schräge Stellung geräth. Im Uebrigen ist von der geschweiften Haltung des Körpers, die sonst bei den deutschen Trecentisten vorherrscht, hier nicht sonderlich viel zu bemerken. In den Köpfen ist auch Eignes. Bei der Madonna sind die Gesichtstheile etwas schmal und nicht gerade auf eine besonders idealschöne Wirkung ausgebildet. Im Johannes ist, bei ähnlicher, doch nicht ebenso schmaler Detailbildung, bereits der Ausdruck des schmerzlichen Gefühles sehr glücklich zur Erscheinung gekommen. Auch der Christuskopf hat etwas schmale Gesichtsformen, doch habe ich die Kölner Crucifixe meist ähnlich behandelt gefunden. Die Köpfe des Petrus und des Castor haben ganz den Charakter, der bis jetzt als der des Meister Wilhelm supponirt worden. Im Donator tritt das naturalistisch nachahmende Streben sehr deutlich und nicht erfolglos, doch auch noch in schwerer und etwas roher Weise hervor, während sonst die naturalistischen Köpfe des sogenannten Meister Wilhelm (Aussenseite der Flügel des Madonnenbildes im Kölner Museum) fast geistreicher behandelt sind. Wenn die Umrisse der Gestalten durch die unlängst erfolgte Erneuung des Goldgrundes gelitten haben sollten, so hat dies doch auf die Köpfe nur sehr geringen Einfluss ausgeübt, indem diese meist durch Gewandung oder Haare vom Grunde abgetrennt sind. Was gleichzeitig an Retouche oder Uebermalung hinzugekommen, ist ebenfalls nicht von solchem Belang, dass

es ein näheres Urtheil über das ursprüngliche Verhältniss des Gemäldes unzulässig machte.

Köln. Dom. — In der Johanniskapelle ein grosser Altar, aus der ehemaligen Kirche der heiligen Clara herrührend, und von den Gebrüdern Boiserée dem Dome geschenkt. (Herr S. Boisserée erzählte mir, der Altar sei für den Nonnenchor, die westliche Emporbühne, der 1306 erbauten Clarenkirche gefertigt worden und habe an der Brüstung der Chorbühne, also gen Osten, gestanden. Die Nonnen von St. Klara hätten das Recht gehabt, die Eucharistie selbständig aufzubewahren; ein Priester habe von aussen, auf einer Treppe, die zu der Chorbühne (oder vielmehr zu dem Chorbilde) hinaufgeführt, das Allerheiligste hinaufgetragen und von hinten in das Altarwerk hineingesetzt; umgekehrt hätten die Nonnen dann beliebig die Flügel auseinanderschlagen, sich das Allerheiligste sichtbar machen und anbeten können. Dies erklärt Manches in der Beschaffenheit des Werkes.) Es ist ein grosser Schrein, mit zwei Seitenschreinen. In der Mitte des Mittelschreins ist das durch eine besondere Thür verschliessbare Tabernakel für das Allerheiligste. Sonst sind die Schreine durch zierliche gothische Tabernakelnischen vom reinsten Style ausgefüllt. Von den Sculpturen aber, die darin enthalten waren, sind nur noch einige wenige vorhanden (über diese s. oben.) Wenn man die Seitenschreine zusammenschlägt, so sieht man auf ihren Aussenseiten, auf der Thür des Tabernakels, und auf einem zweiten Flügelpaar die Gemälde. Auf der Tabernakelthür ist ein messelesender Priester dargestellt. Die andern Bilder sind, oberwärts viermal 3 Scenen aus der Passion Christi, unterwärts viermal 3 Vorstellungen aus der Geschichte der Maria und der Jugend Christi. Die an den Mittelflügeln enthaltenen Darstellungen sind mit Relief-Architekturen umgeben, in deren Giebeln ebenfalls zierlich gemalte Darstellungen enthalten sind. Die oberen Bilder (aus der Passion) sind im Ganzen nicht sonderlich bedeutend. Manches in Geberden und Gestalten streift hier noch an das conventionell Germanische an; in den Schergen zeigt sich noch nicht ein recht kräftig entwickeltes Leben. Ich bin der Ansicht, dass mit diesen Bildern ein älterer Meister begonnen habe. Die unteren Bilder dagegen (aus der Geschichte der Maria und der Jugend Christi) sind ganz in jener idealen Anmuth gehalten, in jenem weichen Gewandflusse, in jenem lieblich zarten Schmelz, in jener holden kindlichen Naivetät und ebenso in jenen Körpermängeln, welche dem sogenannten Meister Wilhelm eigen sind. Dasselbe gilt von dem Bilde des Priesters auf der Tabernakelthür; nur ist dies letztere nicht so wohl conservirt, dass man ein recht sicheres Urtheil aussprechen kann. — Dann sind auch die Aussenseiten der Flügel bemalt: viermal 3 Heilige, dazwischen der gekreuzigte Christus mit Maria und Johannes, und darüber die Martersymbole (nach der Messe des Papstes Gregor). Auf Leinwand; rother Grund mit goldnen Blumen; Gold-Architekturen. Höchst verwahrloster Zustand. So viel zu erkennen, zeigt sich hier ein trefflich entwickelter Schüler des Meister Wilhelm, der zwar noch auf der älteren Grundlage steht, sich aber schon ziemlich den Jugendbildern des Meister Stephan zur Seite stellt, doch nicht dieser letztere selbst.

Köln. Museum. — Berühmtes Madonnenbild des sogenannten Meister Wilhelm. Zunächst durch den weichduftigen Schmelz der Carnation (lichtgrünliche Schatten und weissröthliche Lichter) bedeutend; die For-

menbildung in der eigenthümlich rundlichen Weise des Meisters. Das Kind, das die Madonna auf dem Arme hält und das mit dem Händchen ihr Kinn streichelt, in ungemein anmuthiger Bewegung. Die Finger der Madonna dünn. Merkwürdige Gewandtöne, gebrochen bräunliches Violett, mit gebrochen blauem Futter. Röthlich blondes Haar. — Die beiden weiblichen Heiligen auf den inneren Seiten der Flügel, Katharina und Barbara, ganz in derselben Art. Die Körperverhältnisse wie auf Wilhelms Dombilde aus der Clarenkirche, die Gewandung aber noch in sehr edel statuarischer Ausbildung, besonders bei der Gestalt der heiligen Barbara. (Der germanisch statuarische Fluss hier noch feiner als auf dem Wandbilde der Castorkirche in Coblenz.) — Die Verspottung Christi auf den Aussenseiten der Flügel, auf schwarzem Grund, zeigt ein derb naturalistisches Streben; das Bild ist kühn und leicht hingeworfen, aber ganz in der Art des Meisters (ähnlich wie auf den kleinen Passionsbildern im Berliner Museum).

Köln. St. Severin. — In der gothischen Sakristei, im Einschlusse des Spitzbogens, ein grosses Wandgemälde, ohne Zweifel von Meister Wilhelm. Lebensgrosse Figuren, Christus am Kreuz in der Mitte, und zu dessen Seiten, einfach stehend: Severinus (mit der Kirche), Petrus und Maria, sodann Johannes, Paulus und Margaretha. Um das Crucifix schweben kleine Engel, in weiten Gewändern, die unten spitz flatternd ausgehen, theils das Blut auffangend, theils in klagenden Geberden, meist überaus anmuthig. Dunkler Grund. Leider hat das Bild sehr gelitten und ist grösstentheils übermalt. Der Restaurator hat den alten Styl beizubehalten gesucht, ihn aber nur mehr im Allgemeinen getroffen. So hat der Schwung der Gewänder häufig etwas Flaues bekommen. Der Kopf der Margaretha ist intact und entspricht vollständig dem Wilhelm. Das Ganze ist wenigstens so erhalten, dass es auf die ursprünglich grossartigste Wirkung schliessen lässt. Das Crucifix ist würdig; zu dessen Füssen, klein, der knieende Donator, im Kostüm eines Geistlichen.

Coblenz. Bei Herrn Dietz. — Kleines Gemälde mit einer figurenreichen Kreuzigung Christi, in der Behandlung dem genannten Bilde des Berliner Museums von der Hand des Meister Wilhelm (No. 1221), welches in einer Reihenfolge kleiner Darstellungen die Geschichte Christi enthält, völlig entsprechend.

Köln. Museum. — Grosses Altarblatt. Crucifix mit sieben Heiligen auf Goldgrund. Dem Wilhelm sehr nahe, in Körperverhältnissen, Gewandmotiven und selbst in den Köpfen, namentlich im Kopfe des Petrus. Dennoch erscheint Manches anders und untergeordnet. Für's Erste findet sich nicht jene hohe Anmuth der Gesichter, überhaupt nicht das ideale Gefühl. Die Gewandung ist strenger und schwerer statuarisch; die Gewandfarben sind mehr körperlich, das Roth ist greller. Den Stellungen und Geberden fehlt zum Theil Wilhelms einfach hohe Würde. Alles dies, was hier vermisst wird, ist mehr oder weniger in Wilhelms grossem Wandbilde in St. Severin, das die meisten Vergleichungspunkte mit diesem Bilde bietet, noch immer zu erkennen; dort sind auch die klagenden Engel viel schöner, während sie hier (schon nach der Weise des Stephan gebildet, doch ohne Flügel,) zum Theil nur etwas kindisch umherflattern.

Ebendaselbst. — Tafel mit Flügeln von einem Zeitgenossen des Meister Wilhelm, scheinbar derselbe, von dem die ebengenannte Tafel herrührt. Die inneren Bilder auf Goldgrund. Mittelbild: Petrus, Maria (Donator), Crucifixus, Johannes Ev., Barbara; Flügelbilder: rechts Katharina

und Andreas, links Paulus und Justina. Die Aussenseiten der Flügel, rother Grund mit Goldblumen: rechts Valerianus und Cäcilia, denen ein Engel Rosenkränze aufsetzt, links Apollonia und Johannes Bapt. — Dem Wilhelm nachstrebend, und in einzelnen Köpfen, z. B. in dem des Petrus und einiger Weiber, mit Glück. Doch ein untergeordnetes Talent. Indess Sinn für plastische Anordnung des Gewandwurfes.

Köln. Sammlung des verst. Dr. Kerp. — Dem Meister Wilhelm verwandt: Kopf Christi auf dem Schweisstuch (doch ohne die Veronika), von tief bräunlicher Farbe. Die eigenthümliche Schönheit des Wilhelm fehlt. Eher eine Arbeit des Malers, von dem die ebengenannten Bilder des Museums herrühren.

Ebendaselbst. — Nachfolger der Richtung des Meister Wilhelm: Crucifix mit Maria und Johannes. Breite schwere Gestalten und plastisch breite Gewandung. Sehr grelles Roth im Mantel des Johannes.

Köln. Museum. — Von einem Zeitgenossen des Meister Wilhelm: Zwei Tafeln aus der Passion: 1) Christus am Oelberg; 2) Christus vor Pilatus. Ein minder geistreicher Meister, doch die entschiedene Einwirkung der durch Wilhelm gewonnenen Resultate, auf der Grundlage von noch etwas älteren Elementen, unverkennbar. Die letzteren besonders noch bedeutsam in der grossartig giottesken Gewandung der schlafenden Jünger auf dem ersten Bilde. Das zweite Bild, in welchem mehr Lebensgefühl hervortreten musste, erscheint roher.

Ebendaselbst. — Zwei Flügelbilder von einem Mitstrebenden des Meister Wilhelm. Auf den ursprünglich inneren Seiten: der Tod der heiligen Jungfrau, und vier Heilige (Joh. Bapt., Katharina, Georg (?), Margaretha); Goldgrund. Auf den ursprünglich äusseren Seiten: die Verkündigung und die Heimsuchung, schwarzer Grund. In der Pinselpraxis dem Wilhelm verwandt, hat der Meister doch nicht die Grazie, die Zartheit, die Würde, die jenen auszeichnen. Er ist derber im Vortrag und derber in den Formen. Doch spricht sich, vornehmlich in den Aussenbildern, ein glücklicher und selbst bedeutender Sinn für körperliches Verhältniss und für edlen Schwung in der Gewandung aus. Dies besonders bemerkbar in der Madonna, auf dem Bilde der Verkündigung.

Köln. St. Kunibert. — Im Querschiff, zu den Seiten der Absis, zwei Tafeln auf Goldgrund, auf jeder zweimal 3 stehende Heilige, von einem mässig talentvollen Zeitgenossen des Meister Wilhelm. Es fehlt die Grazie und Leichtigkeit des letztern; auch tritt kein sonderlich statuarisches Element hervor. Doch immer ganz beachtenswerth.

Coblenz. Bei Herrn v. Lassaulx. — Altärchen der Kölner Schule, $2\frac{1}{2}$ F. hoch, $1\frac{1}{2}$ F. breit, mit Flügeln. Auf dem Mittelbild die Anbetung der Könige, auf jedem Flügel zwei Heilige. Ein eigenthümlich interessantes Werk, obschon die Gestaltung durchaus mangelhaft ist, die Köpfe bedeutend zu gross im Verhältniss zu den Körpern und die Arme bedeutend zu klein sind. Um so bewunderungswürdiger die hohe Grazie und Schönheit in den rundlichen Köpfen, namentlich der Madonna, des einen Königs und der beiden Heiligen auf dem Flügel zur Rechten. Ebenso die liebliche Anmuth des Christuskindes und die zierliche Weise, wie dasselbe zum Theil mit einem halbdurchsichtigen Gewande bedeckt ist. Die Malerei in schönem weichem Schmelz. Die Gewandung meist sehr schlicht und nur mit einzelnen Reminiscenzen (z. B. der Madonna) an den Kölner

Claren-Altar. Ohne Zweifel von einem Schüler des Meister Wilhelm. — Aus einem Kloster in Boppard herstammend.

Köln. Museum. Hohes und sehr figurenreiches Bild der Kreuzigung. Scheint ein Schüler des Meister Wilhelm zu sein (derselbe, von dem das Altärchen in der Gallerie des Berliner Museums, Nr. 1238, herrührt, welches dort dem Wilhelm selbst zugeschrieben ist). Die Composition ordnet sich leidlich gesetzmässig, einzelne Theile sogar in bedeutender Schönheit. Von Wilhelm unterscheidet sich der Meister durch einen allgemeiner lichten, ins Weissliche spielenden Farbenton, im Fleisch wie in den Gewändern, durch geringeren Liebreiz in den Köpfen, durch geringere Energie in den Widersachern (die ziemlich bornirt erscheinen), durch die Anwendung von mancherlei reicherem Costüm, und durch eine gewisse, dem Taddeo Gaddi verwandte sorgliche Ausbildung der Gewandung, während die Körperverhältnisse im Uebrigen ziemlich dieselben sind. Die Gruppe der Frauen, die sich im Vordergrund um die hinsinkende Maria beschäftigt, ist mit grosser Grazie componirt. Die kleinen Engelchen schwingen sich in den Geberden des leidenschaftlichsten Schmerzes um das Kreuz.

Ebendaselbst. — Verkündigung, gutes, nicht grosses Bild, von einem sehr tüchtigen Schüler des Meister Wilhelm, der zwar noch ziemlich entschieden an dem Meister festhält, doch in einem gewissen lebhaften Gefühl für die Körperlichkeit allerdings dem Meister Stephan schon zur Seite steht. Oben sieht man, in kleineren Figuren, den Besuch der Maria bei Elisabeth.

Köln. Sammlung des Herrn Zanoli. — Kleines Bild der Veronika mit dem Schweisstuche, in der Art jenes grösseren des Meister Wilhelm in der ehemals Boisserée'schen Gallerie, doch weniger bedeutend und nur von einem Nachfolger.

Köln. Bei Herrn Schmitz. — Einige minder bedeutende Bilder aus der Schule des Meister Wilhelm.

Trier. Hermes'sche Gemäldesammlung. — Madonna mit dem Kinde, von Heiligen (meist weiblichen sitzenden) umgeben. Ein sehr anmuthiges Bild der Kölner Schule, in der Art des Meister Wilhelm.

Köln. St. Kunibert. — An vier Pfeilern des Schiffes sieht man Wandgemälde, die überlebensgrossen Gestalten einzelner Heiligen darstellend. Sie sind zu sehr übermalt, um über sie ein Urtheil fällen zu können, und lassen sich eben nur als Nachfolge des Meister Wilhelm, mit sehr vorgeschrittenem körperlichem Gefühle, bezeichnen.

Köln. Bei Herrn Schmitz. — Grosser Cyclus von ziemlich grossen Gemälden, die äussern und innern Seiten von Flügeln umfassend. Die Aussenseiten sind jetzt 4 Bilder; ursprünglich waren gewiss je 2 übereinander befindlich. Auf jedem Bilde 4 Heilige, auf zweien (den untern) männliche und weibliche Donatoren. Ohne Zweifel ein Schüler des Meister Wilhelm, dessen Richtung weiter fördernd, aber nicht so frei und original wie Meister Stephan [1]). Die Gestalten haben den Wilhelm'schen Typus, doch freier und gemessener; die Gewandung, besonders die der weiblichen Heiligen, ist ungemein grossartig und feierlich gelegt. Die Köpfe sind lieblich ideal, in Wilhelm'scher Art, wenn vielleicht auch nicht ganz in

[1]) Wenigstens kann ich der Ansicht, welche diesen Gemälde-Cyclus als frühstes Werk des Stephan bezeichnet, nicht folgen.

seiner Grazie und etwas bestimmter ausgebildet. Die Färbung ist licht und heiter, der grossen figurenreichen Kreuzigung im Museum verwandt, doch entschiedener in den Farben und keineswegs von derselben Hand. Rother Grund mit Blumen. — Die innern Seiten, gegenwärtig 12 Tafeln, mit Scenen der Passionsgeschichte. Hier reicht die Kraft des Künstlers nicht aus; der derbe Naturalismus des Wilhelm in solchen Scenen, die ideale Würde der Museumsbilder, welche als Jugendarbeiten des Stephan zu bezeichnen sind, fehlen; die Gestalten der lebhaft Bewegten sind sehr ungeschickt. Gleichwohl erscheinen auch hier frisch naturalistische Köpfe, in andern Fällen Adel und Würde; und überall ist jenes Färbungsprincip eingehalten. Goldgrund.

Ebendaselbst. — Drei Tafeln, einem Flügelaltar angehörig. Linker Flügel: Kreuztragung; Mittelbild: Kreuzigung (mehrere Darstellungen zu Einer zusammengefasst, links die Entkleidung Christi, rechts die Vorbereitung zur Abnahme und die Grablegung); rechter Flügel: Geisselung. Sehr interessantes Pendant zu den Jugendbildern Stephans: — ein Schüler der ältern Richtung, und noch mehr als der Verfertiger des eben besprochenen Cyclus, zu noch kräftigerer Fülle, zu noch wärmerem Schmelz entwickelt Einzelne Gesichter von grosser weicher Anmuth, einzelne Gestalten grossartig und kräftig gewandet; dabei aber fehlt hier noch ungleich mehr die Idealität des Stephan. — Zwei Bilder, wohl die Aussenseiten desselben Altares, Himmelfahrt und Pfingstfest darstellend, sind ganz von derselben Art.

Köln. Museum. — Angebliche Jugendbilder des Meister Stephan: 1) Geisselung, 2) Grablegung Christi (jedes 3 Fuss 2 Zoll hoch, 2 Fuss $4^3/_8$ Zoll breit), von Wallraff durch Tausch von den Boisserée's erworben und sammt einer bedeutenden Anzahl anderer Tafeln der ehemals Boisserée'schen Sammlung aus Heisterbach stammend, wo sie insgesammt, nach Herrn Moslers Angabe, einem Altarwerke angehörten. Dem Stephan, wie man ihn sich in seiner jungen Zeit denken kann, und namentlich dem folgenden Bilde der heiligen Ursula sehr nahe stehend, eigentlich so, dass der Unterschied nur in einem geringeren Grade von Geist und Schönheitssinn beruht. Das vorzüglichere Bild ist das erste; die Köpfe sind edel in idealer Weichheit gehalten, aber, was allerdings sehr auffällig ist, ohne tieferen Ausdruck, weder von Seiten der Schergen, noch von Seiten des Erlösers. Nur der eine Profilkopf eines Schergen hat durch eine knollige Nase etwas Charakteristisches, dasselbe Profil hat aber auch der Johannes auf dem zweiten Bilde. So fehlt auch auf dem letztern der Ausdruck. Die Modellirung der Köpfe ist weich geschmolzen, doch sind die Detailformen dabei vielleicht zu schwer geworden. Die Carnation hat ungefähr noch die Stimmung der heiligen Ursula. Die Composition ist in beiden Bildern einfach; die Gestaltung zeigt einen höheren Entwickelungsgrad als Meister Wilhelm besitzt; so auch das Allgemeine des Colorits, das aus denselben Grundprincipien hervorgegangen ist. Die Grablegung ist das minder bedeutende Bild; der Styl des weissen Gewandes, in das der Leichnam des Erlösers eingewickelt, ist eines Stephan nicht eben würdig.

Ebendaselbst. — Die heilige Ursula. 5 Fuss $2^5/_8$ Zoll hoch, 3 Fuss $10^3/_4$ Zoll breit (rheinländisch). In feierlich ruhiger Stellung, mit ausgebreiteten Armen, in der einen Hand einen Pfeil, in der andern einen Palmenzweig haltend. Ihr Mantel fällt breit nieder und dient vieren von ihren Jungfrauen, die in kleinem Maassstabe dargestellt sind, zum schützen-

den Baldachin. Die ganze Zeichnung scheint einen Künstler anzudeuten, der, aus der Schule des Meister Wilhelm hervorgegangen, sich eben selbständig zu äussern beginnt; es liegt noch die Wilhelm'sche Körperfassung zu Grunde, aber sie ist bereits aufs Schönste stylistisch abgemessen. Die Färbung ist einfach, in den Gewändern der Ursula die gewöhnliche grüne Farbe vorherrschend. Die Einfachheit der Färbung und eine gewisse Breite und Raschheit der Ausführung erklären sich scheinbar dadurch, dass das Bild wohl nur Aussenseite eines Flügels war. Die Köpfe sind ganz im lieblichsten Farbenschmelz hingehaucht, der besonders bei den vier Mädchen äusserst zart ist, obschon leicht gearbeitet. Ueberhaupt zeigt sich ein durchaus ideales, und zwar glücklich ideales Bestreben in den Köpfen. Die tiefsinnige Anmuth, die sich hierin ankündigt, die hohe Grazie und Lieblichkeit, die ganze Behandlungsweise passt hier meines Erachtens auf keinen andern als auf Meister Stephan, sofern man von Meisterbildern auf Jugendbilder überhaupt einen Schluss machen darf. Mit den oben genannten Passionsbildern stimmt das Gemälde nicht ganz; jene sind schon ungleich pastoser und gehören einer mehr vorgerückten Künstlerhand an. Der Grund des Bildes ist Erde und Himmel, nicht Gold. Der Heiligenschein ist golden, mit schwarzen Rändern, während die Scheine der eben genannten Bilder mit plastischen Rändern versehen sind. Leider ist das Gemälde (1841) höchst verwahrlost, Vieles abgestossen und abgescheuert, wodurch auch das Gesicht der Ursula mehrfach gelitten hat.

Köln. Dom. — Das in der Agneskapelle befindliche, ausschliesslich sogenannte Dombild von Meister Stephan, mit der Anbetung der Könige und den andern Stadtpatronen auf seinen inneren, und der Verkündigung Mariä auf den äusseren Seiten. (Ich setze die Composition dieses Hauptwerkes der kölnischen Schule als völlig bekannt voraus und gebe im Folgenden meine Notizen, wie ich sie zu Anfang und am Schlusse des Kölner Aufenthalts niedergeschrieben.)

(Erste Notiz.) Auffallend ist das ungemein Vertriebene, schier Wachsartige, in der Behandlung der Carnation, wobei eine gewisse conventionell grauliche Farbenstimmung (z. B. in den Schatten, mit leisem Anflug von Roth auf den Wangen u. s. w.) durchgeht. Die ganze Modellirung hat noch etwas Conventionelles, was an sich allerdings noch das Princip des germanischen Styles vorwalten lässt. Dies Alles gilt vornehmlich von den weiblichen Köpfen, bei denen eine gewisse ideale Anmuth fast zu typisch wiederkehrt. In den männlichen Köpfen aber, und besonders in den älteren, zeigt sich eine trefflich lebenvolle Naturalistik, die es auch, wie bei dem knieenden ältesten Könige, bereits zu einer glücklich naturwahren Behandlung bringt. Bei jugendlich männlichen Köpfen ist eine warme Carnation vorherrschend. Das Christkind hat eine schon sehr edle, zart durchgebildete Formenfülle, die eigentlich wenig mehr zu wünschen übrig lässt. Ueberhaupt zeigt sich ein lebendiges körperliches Gefühl (obgleich der schmale Abfall der Schultern noch charakteristisch bleibt); demgemäss ist auch die Gewandung schon freier geordnet, wobei die germanischen Reminiscenzen bereits gegen Eyck'sche Faltenbrüche zurückzutreten beginnen. Alles Detail des Kostümes ist mit täuschender Naturtreue, zum Theil ganz in der Weise der Eycks gemalt, z. B. die spiegelnden Rüstungen. Die Farbenpracht finde ich nicht eben bedeutend, was aber den Schicksalen des Bildes zuzuschreiben sein mag. Die Gesammtwirkung freilich ist im höchsten Grade mächtig. Alles dies gilt.

wie vom Innern, so auch vom Aeussern; nur ist hier das Colorit monochromer. Hier ist der Kopf der Madonna das Höchste von kölnischem Liebreiz.

(Zweite Notiz.) Das Dombild hat jedenfalls durch Abwaschen und Restauriren so gelitten, dass man nur noch über Theile genügend urtheilen kann. — Der Flügel der Ursula erscheint am Kindlichsten. Hier ist viel Verwandtes mit dem Museumsbilde der Ursula, nur sind die Köpfe rundlicher, das Colorit heller perlmutterartig. Das kindlich Naive all der artigen Mädchenköpfe, die immer eins hinter dem andern in rundlicher Freundlichkeit hervorschauen, erscheint aber doch stark spielend. Von dem rothen Gewande der h. Ursula ist fast nur noch die Untermalung vorhanden. — In dem andern Flügel erscheint schon mehr Ernst, grössere Strenge in den Farbentönen, auch mehr Naturalistisches im Kostüm. — Im Mittelbilde herrscht am Meisten Freiheit, auch was den Vortrag betrifft. Der Kopf des alten knieenden Königs (an dem zugleich die Hände vorvortrefflich sind) ist ganz herrlich und ausdrucksvoll naturalistisch; aber er ist so abgewaschen, dass man grossentheils nur noch den Schimmer sieht, der auf der Untermalung liegt. So dürfte auch der Idealkopf der Maria sehr gelitten haben. — Meine Wonne bleibt immer der Madonnenkopf auf der Aussenseite, wo die Kindlichkeit des Meisters zur reinsten Classicität durchgebildet erscheint.

Was die Zeit der Ausführung des Dombildes betrifft, so sind die auf dem Fussboden der äusseren Darstellung zerstreut enthaltenen Chiffern, aus denen man die Jahrzahl 1410 herausgelesen hat, während sie andrerseits als der etwaige Künstlername M. Nox gelesen sind, in ihrer Stellung, Beschaffenheit, Dimension u. s. w. allzu problematisch, um darauf noch ferner begründete Schlussfolgen zu bauen. Dagegen ist bekannt, dass das Dombild sich bis auf die neuere Zeit über dem Altar der Rathhauskapelle befand, und dass diese erst, nachdem die Juden aus der Stadt Köln im J. 1425 vertrieben waren, an der Stelle ihrer Synagoge gebaut ward. Die Voraussetzung liegt auf der Hand, dass das Altarbild eben erst für diesen Zweck, also erst nach gefasstem Beschluss zur Erbauung der Kapelle, gemalt wurde (womit eben auch die ganze künstlerische Beschaffenheit, z. B. in Vergleich mit den datirten Kölner Sculpturen, ungleich besser stimmt, als mit jener früheren Jahrzahl); wenigstens müsste die Annahme des Gegentheils, dass das Bild schon früher vorhanden gewesen, einen ganz bestimmten Beweis erfordern, wie solcher nicht vorliegt. Das erheblichste Gewicht aber erhält jene Voraussetzung durch nähere Einsicht der noch vorhandenen Urkunde über den Bau der Kapelle und die Stiftung des Altares derselben. Die Sache erscheint hierin als Gegenstand einer, das Gemüth der Väter der Stadt so tief erfüllenden Sorge, dass damit die Beschaffung eines Altarschmuckes, in dem das Höchste enthalten war, was die Heimat an künstlerischer Vollendung zu liefern vermochte, nur im Einklang steht. Ich lasse die Urkunde, nach der Abschrift, welche ich der Güte des Herrn Obersekretair Fuchs zu Köln verdanke, folgen.

(Rathhaus-Kapelle betr. — Hauptarchiv Caps blaw T. Nr. 1.

„In name der heilger dryveldicheit amen. Kunt sy allen Lüden die desen untgenwerdigen brieff soilen sien off hoeren leisen, dat wir Burgermeister Rait ind ander Bürger der heilger Stat van Coelne up eyne syde,

Ind ich Johanes hyndale zerzyt pastoir der kirspelskirchen zo sent Laurentius in Coelne, up die ander syde, zo loyve ind zo eren dem almeichtigen goide ind synre werder moider der koenicklicher Juncfrauwen Marien, umb zo verstoeren die maenchfeldige groisse unere, as die Jueden unser liever vrauwen, ind yrme lieven kynde ihu xpo unsme hren maench Jare her die wyle sy zo Coelnę in unser Stat woenhaftich wairen, angedain ind bewyst haint, Sunderlingen in der Jueden scholen untgaen unser Steide Raithuyse, Die wir Burgermeister ind Rait der Stat Coelne vurss, betirmpt ind wille hain doin zo machen zo eynre Capellen, Ind darin eynen altare laissen setzen, Da up dat man vur sulchen untzucht ind versmenis as unsme lieven h'ren goide ind synre zarter moider marien, die wyle dat eyne Jueden schole was lange zyt her bewyst is. Ind nu vortan alle ere ind Reverentie bieden sall, Bekentlich syn, Dat wir herumb undereyanden oeverkomen ind eyns worden, deser punte ind articule herna geschr. Dat is also zo verstain, dat man as balde die Capelle vurss gemacht ind der altare darin gesat is, alle dage vortan da yne missen halden mach, uyssgescheiden bynen der zyt die wyle dat die homisse zo sent laurentius wert. Ind weulden wir Burgermeister ind Rait eynche missen gedain hain bynen der homissen, dat sall mit willen des pastores zerzyt geschien. Ind wilch priester dit regieren sall, de sall geloyve dat also zo halden as vurgeschreven steit. Vortme were sache, dat man namails eynchen altaire me in die Capellen machen weulde, dat mach ouch geschien mit wist ind Consent eyns pastoirs zerzyt zo sent laurentius vurss, Mer so wat vür off na in die Capelle geoffert, zogevoegt off darin gegeven wirt, dat sall alleyne der Capellen blyven, off so weym wir Burgermeister ind Rait zerzyt dat beveilende w'de off bevoilen hetten. Ind da an en sall eyn pastoir sent Laurentius geyn reicht noch deil haven, vurder dan wir Burgermeister ind Rait der Stat Coelne vurss, soilen desem vurss hn Johāne hyndale nu zerzyt pastoir van nu vort an van der zyt dat man yerste misse deit in der Capellen, ind die gewyet is alle Jaire as lange as he pastoir is zo sent Laurentius vurss, vur syn reicht doin geven ind leveren Tzweilff mark unser Steide paymentz zerzyt der betzalingen bynen unser Stat genge ind geve up unser Steide Rentkameren, dat he da heyren ind voeren sall yecklichs Jairs zo zwen termynen, halff up dat hogetzyde kirmissen ind die ander helfte zo sent Johanns missen baptisten zo mitzsomer, off bynen vier wechen na yeckligem der vurss termyne neest volgende unbevangen Sunder alreku'ne argelist ind geverde. Ind deser sachen zo eyme urkunde der wairheit ind gantzer memorien ind gedechtnisse So hain wir Burgermeister ind Rait der Stat van Coelne vurss unser Steide Ingesegel ad causas vur uns ind unse nakoemlinge Ind ich Johanes hyndale pastoir zo sent Laurentius vurss mynre kirchen Ingesegel vur mich an desen brieff doin hangen mit unser reichter wist ind guden willen. Datum anno domini millesimo quadringentesimo vicesimo sexto. In vigilia nativitatis beati Johannis Baptiste."

Köln. Bei Hrn. v. Herwegh [1]). — Das berühmte kleine Bild von Meister Stephan, Madonna in einer Laube, von Engelchen umgeben. Das Bild schliesst sich aufs Entschiedenste dem Dombilde an; was dort für die grossen Verhältnisse vielleicht massiger behandelt, was durch Restauration und andre Veranlassung verdorben ist, das sieht man hier in zartester

[1]) Jetzt im Museum befindlich.

Ausbildung rein erhalten. Das Bild ist nur durch einen Riss von oben nach unten beschädigt und hier allerdings ausgebessert; dann hat es viele Sprünge in der Farbe (wie gewöhnlich die alten Bilder), und an deren Rändern ist die Farbe etwas abgerieben. Alles dies jedoch sind durchaus nicht wesentliche Mängel, auch erscheint das Bild in allem Uebrigen noch wesentlich ursprünglich und intact. In hoher Idealität sitzt die Madonna da, in ihrer Körperlichkeit ganz der Königin des Dombildes vergleichbar, ebenso mit der Krone geschmückt, der Mantel mit reicher Agraffe zusammengehalten (die indess nicht die Eyck'sche Illusion beabsichtigt, wie bemerkt worden; es ist Gold mit schwarzlinigem Ornament und einigen gemalten Perlen); ihr Gewand legt sich unten in würdig gebrochenen Falten; ihr Gesicht hat reinere Plastik wie das der Domkönigin (oder es ist diese Plastik reiner erhalten). Das Kind, heiterer und naiver wie das im Dome, ist im Oberkörper ebenso anmuthig und edel gebildet, in der unteren Hälfte (die aber auch etwas durch den Riss gelitten hat) weniger vorzüglich. In den Engeln ist, in Geberden und Gesichtern — in der Art, wie sie dem Christkinde ihre Gaben darreichen, wie sie es anblicken u. s. w. — der Ausdruck holdseliger Kindlichkeit und dabei zugleich eine Tiefe und Innigkeit, die im allerhöchsten Grade anziehen. Das Colorit ist äusserst klar und zart; in den Gewändern bestimmt und entschieden, — heiter ausgesprochene Farben, die mit leisen Uebergängen in die, ebenso klar gehaltenen Schatten übergehen. So ist auch die Carnation durchaus licht und ideal, in einem eignen Perlenschimmer, durchgebildet. Naturalistisches liegt hier überhaupt nicht im Bestreben des Meisters; dergleichen kommt etwa nur als Dekoration hinzu; so sind z. B. auch die Gräser und Blümchen des Bodens ziemlich steif gehalten. Das Bildchen ist geradehin als die Perle des Meisters zu bezeichnen, scheint aber wegen der geringeren Naturalistik, auch der etwas geringeren Durchbildung (des Christkindes), sowie wegen der geringeren Neigung zu Eyck'schen Manieren etwas früher als das Dombild. Auf dem Boden reinster, kindlich unschuldiger Gemüthsstimmung entwickelt sich hier doch eine ahnungsvolle Tiefe der Empfindung, eine klare Innigkeit des Gefühles, die den Meister Stephan dem Fiesole gegenüberstellen lässt, wie ein deutsch unbefangenes Gemüth einem italienisch religiösen Schwärmer gegenüberstehen kann.

Köln. Museum. — Dem Meister Stephan verwandt: zwei nicht grosse Flügelbilder, auf jedem drei Heilige. 1) Ein heil. Bischof mit dem Kreuzstabe (zu dessen Füssen, klein, der knieende Donator), eine weibliche Heilige mit Buch und Palme und der h. Augustinus (mit einem von einem Pfeil durchstochenen Herzen.) 2) Der h. Marcus mit seinem Symbol, die h. Ursula, der h. Lucas, der ein gemaltes Madonnenbildchen in der Hand und ein Schreibzeug am Gürtel trägt, mit seinem Symbol. — Wiederum wohl ein besondrer Schüler des Meister Wilhelm, wie etwa die kleinen Aermchen der weiblichen Heiligen andeuten dürften; sonst aber in Gestaltung und Behandlung unter Einfluss des Meister Stephan, dabei durch etwas bedeutsam Statuarisches in Haltung und Gewandung ausgezeichnet. Das Colorit etwa dem Stephan parallel, doch schwächer und ohne seine Intensität; so auch die Köpfe an sich minder bedeutend, flacher und ohne seine Grazie. Etwa dem folgenden Bilde vergleichbar, doch unter demselben stehend, — möglicher Weise ein früheres Bild des Meisters, der jenes gefertigt.

Köln. Bei dem Maler Bürwenich[1]. — Mittelgrosses Bild altkölnischer Schule: Crucifixus; links Katharina, Magdalena, Maria; rechts Johannes, Dorothea, Christophorus (dieser in stattlich burgundischem Kostüm.) Auf Goldgrund. Gutes Gemälde im Charakter des Dombildmeisters und ihm nahe, doch nicht von ihm selbst. Edel, grossartig und in schönen Linien. Die Magdalena ganz wie auf dem, dem Stephan zugeschriebenen Flügelbilde in München. Im Wesentlichen leidlich erhalten, doch wohl stark überputzt; das Gewand der Magdalena hat gelitten. Die Nasenflügel eigen schwer, doch nicht auffallend.

Köln. Museum. — Drei nicht bedeutende Bilder von gleicher Dimension, eine freie, aber sehr untergeordnete Nachahmung der drei inneren Tafeln des Dombildes enthaltend. Nicht viel später als das Letztere.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Kleines Bild mit der sitzenden Madonna, neben ihr das sitzende Christkind. Nachfolge des Meister Stephan und recht interessant. Die Madonna in Kleid und Mantel von Graulila-Farbe; schöne, grossartige Gewandung. Das Gesicht aber ohne die Lieblichkeit des Stephan, die Nase eigen lang; grossmächtige Krone im Goldgrund[2].

Köln. Museum. — Das dem Meister Stephan zugeschriebene Jüngste Gericht, früher in einer Vorhalle (Passage) der Kirche St. Lorenz zu Köln befindlich. 3 Fuss 10⅝ Zoll hoch, 5 Fuss 6¼ Zoll breit. Goldgrund. — In der Mitte, oberwärts, auf dem Regenbogen, thront der Weltenrichter; zu seinen Seiten Maria und der Täufer Johannes. Dies sind die einzig grösseren Figuren des Bildes, alle übrigen sind von kleiner Dimension. Um Christus her flattern eine Menge von Engeln (im Style des Stephan, mit Flügeln), von denen zwei, unterwärts, die Posaunen blasen, eine grosse Anzahl mit Passionsinstrumenten, rechts einige mit den Teufeln über der Hölle kämpfend. Der grössere Theil des Raumes unterwärts wird durch die Teufelsscenen eingenommen. Zwischen den Erderhöhungen, auf denen Maria und Johannes knieen, öffnet sich eine Schlucht, durch welche eine grosse gedrängte Schaar von Nackten, mit mannigfaltigem, orientalischem Kopfputz, von Teufeln mit einer Kette umschlossen und so der Hölle entgegengezogen wird. Vorn in der Mitte die aus ihren Gräbern Auferstehenden, die meist sämmtlich von Teufeln in Empfang genommen werden. Rechts die Hölle selbst, wo wiederum eine Schaar Nackter, geistliche Würdenträger, Weiber u. s. w. dem Satanas entgegengepeitscht werden; darüber Flammengebäude der Hölle, wie Einige gemartert werden. Links das Thor des Paradieses, brillant gothisch. Singende Engel auf den Zinnen, musicirende bei Petrus, der die grosse Schaar der nackten Seligen, die wiederum von Engeln geführt und gegen die Teufel vertheidigt werden, in Empfang nimmt. Zu bemerken, dass unter den Seligen viele Weiber, unter den Verdammten aber nur wenige. — Der Meister ist etwa ein Zeitgenoss des Stephan, oder doch nur wenig jünger; auch wohl unter seinem Einfluss, — gegen Stephan selbst aber streitet Alles. Die hohe Idealität, die Klarheit, Ruhe und Milde des Gemüthes, das zarte, tief

[1]) Seitdem im Handel. — [2]) In derselben Sammlung befindet sich ein Miniaturgemälde mit der Darstellung von acht weiblichen Heiligen, welches nach Passavant's Angabe (Kunstreise durch England und Belgien, S. 416) der Weise des Meister Stephan sehr nahe stehen soll. Ich habe dies Letztere nicht finden, überhaupt in der Arbeit keine sonderliche Bedeutung erkennen können.

innige Gefühl, was ihn auszeichnet, fehlen hier mehr oder weniger ganz; statt dessen tritt abenteuerliche Laune, phantastisch barockes Streben, ein absichtlich realistisches Studium hervor. Das ganze Colorit ist schwerer und strenger; die Farben, besonders die der drei Hauptfiguren, sind in starken, dunkeln Tönen gehalten. Der Christuskopf erinnert noch am meisten an Stephan, ist aber auch viel zu schwer und entbehrt der Tiefe des Ausdrucks. Der Madonnenkopf hat langgereckte unschöne Formen und ist schwer und hart in der Farbe. Das Nackte all der Figuren ist mit grosser Sorgfalt und schon bis auf einen ganz beachtenswerthen Grad von Vollendung durchgebildet; es besteht übrigens, was die Farbe anbetrifft, aus ganz einfachem, lichterem oder dunkler röthlichem Lokaltone mit graulichen Schatten und hellen Glanzlichtern. Das Entsetzen und der Graus in Gesichtern und Geberden der Verdammten ist kräftig, mehr oder weniger grell, ausgedrückt. In den Gestaltungen der Teufel macht sich alle mögliche phantastische Laune geltend, eines H. Bosch würdig und ihm sehr verwandt, im Einzelnen auf sehr glückliche Weise. In der Bestialität der Teufel, in der mannigfaltigen Weise, wie sie die Verdammten quälen, ist viel eigenthümliche Laune. Das Schwächste sind die Seligen, in deren Darstellung sich doch gerade Meister Stephan in seiner Grösse zeigen musste; es sind allerlei schlicht kindliche Köpfe, zwar in Stephans Weise, aber ohne seine hinreissende Anmuth. So kosen die Engel mit ihnen auf einfachste, kindlich naive Weise; und gleich diesen sind auch die musicirenden Engel sehr weit von dem überaus grossen Liebreiz der Engel des Herwegh'schen Bildes entfernt.

Die ehemaligen Flügelbilder dieses Gemäldes, die sich gegenwärtig im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befinden, ergeben völlig dasselbe Resultat. Vergl. unten über sie das Nähere.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Ein Reihenfolge kleiner, unbedeutender Bilder auf Leinwand aus dem Leben Christi. Von einem Nachfolger des Stephan.

Köln. Bei Hrn. Essingh. — Einige ältere deutsche Bilder; u. a. ein Paar Heiligenbildchen, von einem Schüler des Meister Stephan; nicht bedeutend.

Köln. St. Gereon. — Auf die Flügel der Thür an der Westseite (in der Vorhalle vor dem Decagon) ist die Verkündigung gemalt, von einem Nachfolger des Meister Stephan. Grösstentheils erloschen.

Köln. St. Ursula. — Grosse Reihenfolge von Gemälden aus der Legende der h. Ursula, von einem Nachfolger des Meister Stephan. Naiv und kindlich componirt, doch mit ganz artigem Sinn. Ganz allerliebst machen sich die hübschen, runden kölnischen Gesichtchen. Einzelnes ist recht trefflich und augenscheinliche Nachahmung des Dombildes. Nur die Farbe ist meist etwas schwer (falls hier nicht eine Renovation des 18ten Jahrhunderts das Ihrige hinzugethan hat.) Die Landschäftchen in den Gründen sind zum Theil ganz allerliebst im Charakter der Eyck'schen Schule.

Köln. Museum. — Kleines Altärchen mit Flügeln, das der ersten Hälfte oder der Mitte des 15. Jahrhunderts, doch vielleicht nicht der Kölner Schule angehören dürfte, obgleich sich einzelnes mit der letzteren Uebereinstimmende findet. Mittelbild: Maria unter dem Kreuze sitzend, neben ihr Johannes, der den Kopf des Heilandes hält, während die Füsse von der knieenden Magdalena gehalten werden. Vorn kniet der kleine Dona-

tor, ein Geistlicher mit dem Spruchband: „O maria: fac me vere tecum flere.“ Zu den Seiten des Kreuzes schweben klagende Engel. Maria (auch Johannes) in eigenthümlicher Grossheit und Feierlichkeit. — Auf den Flügeln: links die Verkündigung und darunter die Geburt Christi, rechts die Himmelfahrt der Maria und darunter ihr Tod. In den Flügelbildern ist etwas mehr als im Mittelbilde das germanische Element festgehalten, das aber fast giottistisch, zum Theil in eigner Grossartigkeit ausgebildet ist. Dabei ist die Linienführung weich, zwar schon ins eckig Gebrochene übergehend, doch noch nicht manierirt. In den Köpfen herrschen weiche rundliche Formen vor, hin und wieder mit naturalistischer Neigung, aber auch hierin eigenthümlich grossartig. Die Farben sind voll und kräftig. Ueberhaupt ist das Altärchen höchst bedeutend und gewiss eins der merkwürdigsten Werke der Zeit. Ich möchte es in manchem Bezuge fast mit Taddeo di Bartolo vergleichen. — Auf den Aussenseiten der Flügel ist die Kreuzigung in mehreren Momenten dargestellt. Derselbe Styl, aber beträchtlich verdorben.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Madonna mit dem Kinde, nur Brustbild, vielleicht Fragment eines grösseren Bildes. Sehr schöner und durchgebildeter Kopf, in den Hauptformen wieder Reminiscenz an Meister Stephan, doch energischer und wohl mehr flandrisch in der Farbe. Das Bild scheint mir, trotz des bedeutend grösseren Maassstabes, völlig entschieden dem Meister des ebengenannten Altärchens im Museum anzugehören. Hier erscheint, obgleich das Bild gewiss rein deutsch ist, die Verwandtschaft mit Taddeo di Bartolo noch viel deutlicher. Das Kind ist klein, scharf, nüchtern und unschön. Darin zeigt sich schon Verwandtschaft mit dem sogenannten Lucas v. Leyden und all den hässlichen Kindermalern.

Münstereiffel. Pfarrkirche. — In der Krypta, in einem besondern Gitter, ein grosser Kasten, der den (modernen) Reliquienkasten der hh. Chrysanthus und Daria, der Schutzpatronen der Kirche, einschliesst. Auf den eisernen Vorderseiten dieses Kastens (den Thüren) sieht man aussen und innen die beiden genannten Heiligen gemalt, auf Goldgrund, sehr handwerksmässig, aus der Zeit um 1450, im damaligen kölnischen Uebergangsstyle.

Köln. Museum. — Bild vom J. 1458. Ziemlich gross: Crucifixus mit Maria, Johannes und dem knieenden Donator. Auf dem alten Rahmen die Inschrift: „Wernerus wilmerinck de borcken psbiter maioris et huius ecclīarum canonicus fieri fecit sacristiam de novo suis expensis pro memoria sua. Anno dni m⁰ cccc⁰ lviii. Orate pro eo.“ — Sehr wichtig als Bezeichnung der Scheide zwischen älterer und späterer kölnischer Schule. Die Grundlage in Körper- und Gesichtsbildung, auch manch ein Motiv der Gewandung, ist noch altkölnisch. Doch zeigt sich in der Körperbildung, besonders der des Gekreuzigten, schon viel mehr unbefangene Naturbeobachtung, auch ist die Gewandung schon ungleich mehr in dem eckigen Style durchgebildet. Die Farbe hat nichts mehr von dem durchsichtigen Schmelz. Schwarzer Grund.

Köln. St. Andreas. — In einer Kapelle des nördlichen Seitenschiffs ein Altarbild vom J. 1474: Maria mit dem Kinde als Mutter der Gnaden, mit zwei Heiligen und vielen Knieenden. Hier ist noch altköl-

nisches Element zu bemerken, z. B. in der Haltung der Madonna, doch ist das Bild in moderner Zeit völlig übermalt.

---

4. Malerei von der Epoche des sogenannten Israel von Meckenen bis Bartholomäus de Bruyn.

Köln. Bei Hrn. Baumeister (früher in der Lyversberg'schen Sammlung). — Die „Lyversberg'sche Passion" des sogenannten Israel von Meckenen. Acht Tafeln mit Darstellungen der Leidensgeschichte Christi, jede 2 Fuss 11 Zoll hoch und 2 F. $1^3/_4$ Z. breit, aus der ehemal. Karthause zu Köln stammend. Goldgrund; landschaftliche und architektonische Ausstattung; mannigfaltiges Kostüm. [1])

(Erste Notiz.) Die Tafeln haben mir, was das Ganze betrifft, nicht sonderlich zusagen wollen. Fürs Erste ist der Meister wohl ziemlich entschieden als Nachfolger des Hemling zu betrachten, aber das gestreckt Klappartige in den Gestalten tritt bei ihm noch ungleich stärker hervor. Dann sind die Köpfe der Widersacher doch meist ziemlich plump und roh. Edlere Naturen jedoch sind meist nobel gebildet und namentlich ist von dem Christuskopfe die Bemerkung des Katalogs der Lyversberg'schen Sammlung richtig, dass der Ausdruck in ihm auf so würdige wie verschiedenartige Weise durchgebildet sei. Besonders ist der Kopf des Pilatus in der Scene der Händewaschung durch Würde, Charakter und momentanen Ausdruck vortrefflich. Der Faltenwurf ist aufs Entschiedenste eckig geschnitten. Die Farben haben theilweise sehr gelitten; im Ganzen scheinen sie schon nicht mehr die Tiefe und Zartheit der Eyck'schen Farben zu haben. (Dass das Bild im Berliner Museum, Nr. 1235, von demselben Meister sei, ist mir nicht entschieden evident.)

(Zweite Notiz.) Die Lyversberg'sche Passion steht auf viel niedrigerer Stufe, als der Kreuzigungsaltar bei v. Geyr und die Kreuzabnahme im Museum. (S. über beide das Folgende.) Die Compositionen sind unbedeutend und mit Charakterköpfen überfüllt; den Figuren fehlt durchweg alle körperliche Kraft und höherer Styl. Das Klappartige ist sehr vorherrschend, die Gewandung scharf geschnitten, aber doch meist nur oberflächlich angelegt. Der Farbenton warm kräftig, im Einzelnen selbst bunt. In den Köpfen fehlt im Allgemeinen der edlere Sinn; die der Widersacher steigern sich bis zur Karikatur; die edleren, die in Dreiviertel-Face genommen sind, erscheinen auch nicht gerade bedeutend. Vorzüglich sind nur mehrere Face-Köpfe, wie mehrere des Christus, der Pilatus u. s. w.; in diesen findet sich auch eine eigenthümlich feine Durchbildung. Im Allgemeinen ist die Hemling'sche Grundlage sehr entschieden. Man möchte in den Bildern

[1]) Die, wie bekannt, irrthümliche Bezeichnung durch den Namen des Israel von Meckenen oder die Benennung des „Meisters der Lyversberg'schen Passion" für eine Anzahl ausgezeichneter Gemälde des 15. Jahrhunderts kann nur als Collectiv-Benennung gelten, da hiebei, wenn auch in verwandtem Kreise, erheblich verschiedene Richtungen zu unterscheiden sind. Ich gebe im Obigen meine Notizen, wie ich sie vor einem Theile dieser Bilder, mehrfach nach wiederholter vergleichender Betrachtung, niedergeschrieben habe.

eine Schularbeit und im Einzelnen die Theilnahme eines vorzüglichen Meisters vermuthen.

(Dritte Notiz.) Die Lyversb. Passion ist unbedenklich von andrer Hand als die Bilder bei Zanoli und die Kreuzabnahme im Museum. Eine Verwandtschaft mit den letzteren zeigen, ausser dem allgemeinsten Formenprincip, eigentlich nur die besseren Köpfe.

Sinzig. Kirche. — Das grosse Altarwerk des sogenannten Israel von Meckenen.[1]) Das Mittelbild (mit Einschluss des Rahmens) 7 Fuss 3½ Zoll breit, 5 Fuss 5½ Zoll hoch (der Rahmen 2¾ Z. breit). Jeder Flügel halb so breit. — Im Mittelbilde die Kreuzigung, wobei als Hauptfiguren unter den drei Crucifixen hervortreten: Petrus, Maria, Johannes und Andreas. Ausserdem eine Menge grösserer und kleinerer Nebenfiguren. Auf den Seitenbildern links die Himmelfahrt, rechts der Tod der Maria. (Die Aussenseiten der Flügel waren mit Heiligenfiguren bemalt, die aber ganz erloschen sind.) Jedenfalls eins der vorzüglichsten Beispiele des Meisters; seine ziemlich eckige Weise hier nicht gar übertrieben und die Figuren doch wenigstens den Hemlings gleich. Die Köpfe, mehrfach zwar naturalistisch, sind sehr charaktervoll durchgeführt, fein ausgebildet und zum Theil mit dem Ausdrucke tiefen innerlichen Gefühles. Die Farbe ist theilweise in schöner niederländischer Art gehalten, nur die Modellirung meist sehr scharf. — Das Werk ist im Wesentlichen durchaus intact, weder übermalt noch verputzt. Aber es hat, vielleicht durch Feuchtigkeit, insofern sehr gelitten, als die Farbe sich mehrfach von der Leinwand, die über das Holz gezogen, losgelöst hat und in grösseren und kleineren Stücken abgefallen ist. Doch ist dieser Schaden wieder insofern nicht ausserordentlich bedeutend, als er meist nur Gewandung u. dergl. betrifft und das Verlorne sich aus dem Zuge des Ganzen meist überall sehr leicht errathen lässt. Nur an wenig Stellen hat dies grössere Schwierigkeiten. Von den Gesichtern und sonstigem Nackten ist glücklicher Weise nur sehr Weniges beschädigt; zumeist sind dies nur kleine Stückchen, die abgesprungen.

Linz. Kirche. — Altarwerk des sogenannten Israel von Meckenen, auf der südlichen Empore befindlich, angeblich aus der dortigen vormaligen Rathskapelle stammend.

(Erste Notiz.) Reich und bedeutend, ebenfalls (wie das Sinziger Bild) sehr gross. Die Mitteltafel in vier Abtheilungen:

1. Geburt Christi. 3. Anbetung der Könige.
2. Darstellung im Tempel. 4. Maria und Christus thronend.

Auf dem linken Flügel die Verkündigung Mariä, auf dem rechten das Pfingstfest und darüber (nicht als abgesondertes Bild) die Krönung Mariä. Alle diese Darstellungen der inneren Seiten auf Goldgrund. —

Das Werk scheint mir noch bedeutender als jenes in Sinzig. Im Einzelnen ist ausserordentliche Anmuth, besonders in den Madonnen. Auf Nro. 4, das schon an sich gar schön und tief empfunden ist, sind die musicirenden und singenden Engel zu den Seiten des Thrones überaus anmuthig. Auf dem Pfingstbild ist die Mannigfaltigkeit der Köpfe und die Krönung gar schön. Gewiss einer der besten Nachfolger der Eyck'schen Schule. — Das Werk ist gar nicht so sehr beschädigt, wie gesagt wird.

[1]) Ich sah dies Gemälde früher als die übrigen derselben Collectiv-Benennung und noch unbefähigt zum näheren Vergleich mit denselben. In Bezug auf die angegebenen Beschädigungen bemerke ich, dass das Bild seitdem restaurirt ist.

Durch Pereyra's Restauration ist allerdings Manches ganz fortgewaschen, z. B. das Gewand des Simeon auf Nr. 2, auch hie und da ein andres Teppichgewandstück; dann macht sich hie und da sein Firniss schlecht; dann ist über dem Goldgrunde Manches, z. B. Haare abgesprungen. Der Sturz, durch den das Bild verletzt, hat nur eine Spaltung, auf dem rechten Flügel, und ein Loch im Goldgrunde hervorgebracht. Alles Bedeutende aber ist erhalten, nichts übermalt und das Bild sehr restaurationsfähig. — Auf den Aussenseiten der Flügel: links die Verkündigung (mit dem Datum 1463); rechts Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, unten knieend der Donator, Canonicus Tilmann Joel. (Auf einem gothischen vergoldeten Altarkelch der Kirche findet sich die Namens-Inschrift „Teilmannus Joill".) Der Grund der äusseren Flügelbilder ist Luft und Landschaft.

(Zweite Notiz, nach näherer Kenntniss der Kölner Bilder desselben Kreises.) Das Bild verwirrt mir die Reihenfolge der Gemälde des sogenannten Israel von Meckenen fast am Meisten. Ich möchte in demselben eine eigenthümliche Mittelstufe zwischen der Passion und den Bildern der folgenden Gattung annehmen. An kurz bekleideten Figuren ist wenig in dem Bilde, daher auch im Ganzen wenig von den Verschrobenheiten derselben; obgleich unter den sitzenden Aposteln des Pfingstbildes manche Gestalten auch ganz unglücklich ausgefallen sind, auch hier gerade etwas roh naturalistische Gesichter vorkommen. Sonst herrscht hier bereits ein gewisser Idealsinn vor, der sich in den herkömmlich feierlichen Gewandungen und in den Faceköpfen (besonders der Madonna, die fast in Wohlgemuth'schen Formen erscheinen, auch einzelner älterer Männer) glücklich ausspricht. Einzelne Gesichtsbildungen sind entschieden im Style der Bilder der zweiten Reihenfolge. Die Gewandung ist scharf, zum Theil in grosser Würde und selbst mit feinerem Verständniss durchgebildet, — in einzelnen Fällen aber auch (eben bei jenen Aposteln) sehr ungeschickt. Das Colorit ist zumeist im Charakter der Bilder der zweiten Reihe, doch scheint es mir, soweit man bis jetzt über das Werk noch urtheilen darf, noch Reminiscenzen an die Passion zu enthalten. Die derbe Plastik in einzelnen Köpfen scheint aber zugleich fast schon an die Grablegung im Kölner Museum zu erinnern.

Ebenfalls in der Kirche von Linz, auf der südl. Empore, zur Seite des Altares von 1463, ein andres grosses Bild desselben Ateliers (der Richtung des sog. Israel von Meckenen), gleich dem genannten von Tilmann Joel gestiftet, dessen Bild darauf vorhanden: Gottvater mit dem Christusleichnam, Johannes der Täufer, Andreas, Papst Clemens und Florinus zu den Seiten. Tüchtig, charaktervoll und würdig, nicht so durchgebildet, wie das Gemälde von 1463, doch in den Köpfen auch wohl die Hand des Meisters. Auf Goldgrund. Die Erhaltung ähnlich wie die jenes Bildes.

Köln. Bei Hrn. von Geyr (früher in der Lyversberg'schen Sammlung). — Kreuzigung des sogenannten Israel von Meckenen. Mittelbild, 4 F. $^3/_4$ Z. hoch, 4 F. $8^3/_4$ Zoll breit: die drei Crucifixe, sieben Figuren zu Pferde, vorn Maria und Johannes. Blaue Ferne, Goldgrund Monogramm: Auf dem linken Flügel die Verklärung, auf dem rechten die Auferstehung Christi.

(Erste Notiz.) Die Bilder erscheinen mir bedeutender als die acht Tafeln der Passion. Es ist in den Gestalten zum Theil eine glücklichere statuarische Würde, z. B. in der Maria und noch mehr in dem Johannes unter dem Kreuz; die Behandlung der Gewandung ist nicht so einseitig, in den Köpfen mehr Gemüth und Gefühl. (Sogar in den Pferdeköpfen ist etwas Eignes, was ich beinahe geistreich nennen möchte.) Jedenfalls ein Bild, das ein höheres Stadium der Ausbildung bezeugt; also ein jüngeres Bild desselben Meisters, oder eines jüngeren derselben Richtung.

(Zweite Notiz.) Wenn das Werk von dem Meister der Grablegung im Museum (vergl. unten), so ist es doch viel früher. Hier ist noch viel mehr Flandrisches (Hemling'sches), mehr Gestrecktes, mehr Dürres und seltsame Wendungen; obgleich diese Bilder auch schon höchst bedeutend und in den Köpfen trefflich und mit edlem Sinn durchgebildet sind. Die Farbenstimmung ist ganz ähnlich silberartig. In dem Museumsbilde zeigt sich überhaupt mehr Energie, und vor Allem in den Köpfen viel mehr energische Plastik, während hier in den Köpfen eine zarter flandrische Malerei vortritt.

Cues. Hospital. — Gemälde des sogenannten Israel von Meckenen, ursprünglich der Kapelle des Hospitals angehörig, nachmals verkauft, von Görres erworben und von demselben, unter dem Beding, dass es die ursprüngliche Stelle wieder erhalte, zurückgegeben. (Ich sah es zu Düsseldorf in der Restauration, die durch den dortigen Kunstverein veranlasst war.) — Eine bedeutend figurenreiche Kreuzigung. Auf den Flügeln die Dornenkrönung und Grablegung; auf den höheren Ecktheilen, welche die erhöhte Mitte des Mittelbildes decken, S. Nicolaus und Petrus. Auf den Aussenseiten der Flügel zweimal drei Heilige und auf den Ecktheilen zwei Propheten. — Die inneren Bilder haben Landschaften und Goldgrund. Auf dem Mittelbilde sind der Kardinal Cusanus und sein Kaplan, knieend, der Kardinal (geb. 1401, gest. 1464) im höheren Alter und mit spärlich weissen Haaren, angebracht; daneben sein Wappen (ein Krebs). Es ist ein sehr treffliches Werk des Meisters der zweiten Reihe und scheint besonders der ehemals Lyversberg'schen Kreuzigung nahe zu stehen. Geistvoll zart durchgebildete Köpfe, und wieder jene quasi-geistreichen Pferdeköpfe. — Die Aussenseiten wohl nur Schülerarbeit, doch tüchtig, aber stark übermalt.

Köln. Gemäldesammlung des Hrn. Zanoli. — Von dem sogenannten Israel von Meckenen: Madonna mit dem Kinde und dem h. Bernhard, halbe Figuren, dem Bilde des Berliner Museums (Nr. 1235) sehr ähnlich, der Madonnenkopf höchst anmuthig Die Composition ganz artig: das Kind sitzt vorn auf einer Art Brüstung und reicht lächelnd zur Mutter empor, die ihm die Brust zu geben im Begriff ist, während Bernhard seine Hand liebkosend auf die Füsschen des Kindes legt.

Ebendaselbst. — Von dem sogenannten Israel von Meckenen: Besuch der Maria bei der Elisabeth, ganze Figuren, schön componirt, die Gesichter voll tiefer stiller Anmuth; in der etwas strengen Weise des Meisters. Dem Berliner Bilde ebenfalls entsprechend und ein vorzügliches Exemplar des Meisters. — Die ehemalige Rückseite des Bildes: Eine stehende Madonna mit zwei weiblichen Heiligen. Viel mehr untergeordnet und gewiss nur von Schülerhand. Die Köpfe stark restaurirt.

Ebendaselbst. — Von dem sogenannten Israel von Meckenen: Johannes der Täufer, stehende Figur; trefflicher Kopf, treffliche volle,

intensive Färbung. Der Lyversberg'schen Passion nahe stehend, doch wie es scheint, etwas bedeutender in dem Allgemeinen der Körperlichkeit.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Von dem sogenannten Israel von Meckenen, und zwar entschieden von demselben Meister, von dem das Berliner Bild und die Madonna bei Zanoli herrühren: Zwei Flügelbilder, die h. Katharina und die h. Barbara, stehend und trefflich statuarisch, mit zahlreichen, dort männlichen, hier weiblichen Donatoren. Die letzteren sind entschieden dieselben Personen, welche auf dem Berliner Bilde erscheinen, nur dass hier viel mehr und jüngere Glieder der Familie mit aufgenommen sind. Vielleicht ist dies Bild nicht ganz so zart ausgeführt wie jenes.

Köln. Museum. — Die Kreuzabnahme des sogenannten Israel von Meckenen, vom J. 1480. — Inschrift des Rahmens: „Anno dni m°cccc° octuagesimo nona die mensis novembris venerabilis dominus magister gerardus de monte artium magister ac sacrae theologiae eximius professor .... creatori reddidit .... annis quadraginta duobus rexit in facultate theologica insignis universitatis coloniensis" etc.

(Erste Notiz.) Das Bild ist unbedenklich eins der allerausgezeichnetsten in dieser Art. Schon die Composition ist vortrefflich. In der Mitte steht das Kreuz, vor dem Maria, dem Beschauer entgegengewandt, zusammenzusinken im Begriff ist und von Johannes gehalten wird. Joseph von Arimathia und Nicodemus tragen etwas weiter nach vorn den Christusleichnam, diagonal nach der Tiefe des Bildes zu, so dass rechts Jacobus major hinter der Gruppe, links Andreas vor derselben steht; vor Andreas kniet, kleiner, der Gerhardus und fasst die herabhängende Hand des Erlösers. Der Styl der Zeichnung ist streng und geschnitten, doch ein gutes Gefühl in den Gestalten (das gar zu Klappartige wird kaum bemerklich). Die Gewandung ist würdig geführt, besonders bei Maria und Johannes. Die Färbung ist etwas trocken, doch harmonisch. Die Köpfe sind, bei strenger Behandlung und scharfer Naturbeobachtung, durchaus edel, der der Maria selbst voll zarter Schönheit; sie sind höchst meisterhaft durchgebildet und voll eines tiefen, aber rührend in sich zurückgehaltenen Ausdruckes. Das Nackte des Leichnams ist mit Verständniss gegeben, obwohl noch herb. Der Meister des Bildes steht durchaus auf der Höhe seiner Kunst und verräth nicht im Mindesten Altersschwäche. Guter landschaftlicher Hintergrund, im Charakter Hemling's; statt der Luft Goldgrund.

(Zweite Notiz.) Es ist möglich, dass die Kreuzabnahme von dem Meister der Bilder bei Zanoli gemalt ist. Dann aber ist es ein bedeutender Fortschritt, indem in den Gesichtern, was die Theile derselben anbetrifft, eine sehr kräftige (obschon zart empfundene), fast ans Mailändische streifende Fülle der Formen sichtbar wird. Ich möchte sagen, die andern Bilder und dies verhalten sich wie weibliches und männliches Princip. Sonst allerdings grosse Verwandtschaft. (Die Lyversberg'sche Passion aber ist ohne Zweifel von andrer Hand; dort sind eigentlich nur, ausser dem allgemeinsten Formen-Princip, die besseren Köpfe mit denen dieses Bildes verwandt.)

Die Flügelbilder, mit den Jahresbezeichnungen 1499 und 1508, — auf dem einen der h. Jacobus, auf dem andern der h. Andreas, auf jedem ein Herr de Monte, — sind von einem Künstler ähnlicher Richtung, doch haben sie nicht die bedeutsame Energie des Hauptbildes. Die Portraitköpfe sind aber sehr gut.

Köln. Museum. — Verschiedene Gemälde der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts, welche die Nachfolge und Einwirkung der, durch den Namen des Israel von Meckenen bezeichneten künstlerischen Richtung erkennen lassen. Dahin gehörig:

Zwei Bilder: Maria und der verkündigende Engel, jede Figur unter gothischem Baldachin. Einfach gut, unter Doppelwirkung des sog. Isr. v. M. und altkölnischer Reminiscenz.

Ein jüngstes Gericht. Ganz gut gemacht; die Physiognomieen etwas langnasig.

Drei heilige Aerzte auf Goldgrund. Schwach; ebenfalls langnasige Physiognomieen.

Klage über dem Christusleichnam. Freiere, mehr rundliche Formen. Landschaft und Himmel. Wohl schon gegen 1500.

Köln. St. Severin. — In der Sakristei ein Altargemälde, auf dem Mittelbilde Christus am Kreuz mit Heiligen, auf dem einen Flügel die Kreuzigung Petri, auf dem andern Johannes auf Patmos. Etwa als ein handwerksmässiger Nachfolger des sog. Isr. v. Meckenen zu bezeichnen, doch schon bewegter in der Gewandung.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Mancherlei kölnische Bilder des 15. Jahrhunderts, namentlich mehr oder weniger rohe Nachfolger des sog. Israel v. Meckenen.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Brustbild der Madonna, auf deren entblösster Brust das Kind eingeschlafen ist. Eigen edle, bedeutsame Form des Madonnenkopfes. Im Gewand niederländische Einflüsse. Wiederum eine, dem sogenannten Israel von Meckenen verwandte Richtung, doch in eigenthümlicher Fassung.

Kirche zu Elsig. — Bild eines Seiten-Altares. Nicht gross. Die Kreuzigung; auf den Flügeln je vier, theils vorhergehende, theils nachfolgende Scenen der Passion. Entschiedener Nachfolger des sogenannten Israel von Meckenen (Meister der späteren Folge), doch eben nur handwerksmässig. Aussen, grau in grau: Gottvater mit dem Crucifix, und Krönung Mariä; auch handwerksmässig, doch grandios in der Anlage.

Münstereiffel. Pfarrkirche. — In der Sakristei ein Altärchen, recht tüchtiges Bild aus der Schule des sogenannten Israel von Meckenen. (Meister der zweiten Folge): Kreuzabnahme; links Georg, rechts Katharina; aussen Petrus und Paulus.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Malereien der Kapelle Hardenrath (inschriftlich im J. 1466 gebaut).

Das Hauptfenster der Kapelle (über dem Altar), als Erker hinausgebaut, mit sehr beschädigter Glasmalerei. Die, nicht sonderlich grosse Hauptdarstellung enthält die Kreuzigung Christi und zeigt Verwandtschaft mit dem sogenannten Israel von Meckenen, rührt aber schwerlich von ihm selbst her.

Die Geschichte der Wandmalereien der Kapelle ist sehr verwickelt. Ueber dem Hauptfenster ist eine reiche Thron-Architektur gemalt: in der Mitte Christus, rechts und links auf den Stufen die klugen und thörichten Jungfrauen; darunter, zunächst über dem Fenster, noch ganz klein, das Fegefeuer. Sehr übermalt, scheinbar noch altkölnische Motive nachklingend. — Linke Seitenwand. In der Lünette die Verklärung, schwerlich hochalterthümlich, mehr wie aus der Zeit um 1500, ganz übermalt. Darunter Heilige in Tabernakeln, und zur Seite, etwas kleiner, Herr Harden-

rath mit seinem Sohne; auch hier scheinbar, durch die Uebermalung, noch altkölnische Motive sichtbar. Darunter Brustbilder von Engeln und Heiligen, grau in grau, die, minder übermalt erscheinend, der Weise des sogenannten Israel von Meckenen verwandt, doch voller ausgebildet sind, ebenfalls im Charakter der Zeit um 1500. (Oder sollte hier dennoch eine ältere, nur mehr stylgemässe Uebermalung vorhanden sein?) — Die Thürwand. Oberwärts die Auferweckung des Lazarus in geistvoll figurenreicher Composition, mit Zuschauern und dergl., aus der Zeit um 1520. Ganz übermalt. — Darunter, rechts, in kleinen Halbfiguren, die Darstellung eines Sängerchores, ganz übermalt, scheinbar im Eyck'schen Schulcharakter. Links St. Georg, das einzige mit Bestimmtheit nicht übermalte Bild, trefflich im Charakter der Eyck'schen Schule und nicht der Richtung des sogenannten Israel von Meckenen angehörig. — Rechte Seitenwand (Fensterwand). An den St. Georg sich anschliessend, der h. Martin, wieder Eyckisch, aber wieder übermalt. Daneben scheint eine Reihe von Brustbildern von Heiligen vorhanden zu sein, die zum Theil durch ein Gestühl verdeckt werden (den Brustbildern der linken Wand entsprechend); in sie scheint der h. Martin hineingemalt zu sein (!). Ueber dem h. Martin, zur Seite des Fensters, ist Frau Hardenrath mit ihrer Tochter dargestellt; wieder übermalt.

Köln. St. Severin. — Zwei Tafeln von der Hand eines eigenthümlichen, hochbedeutenden Meisters, den ich, in Ermangelung einer andern Bezeichnung, als den Meister von St Severin bezeichnen will. Sie sind, einander gegenüberhängend, zu den Seiten des Altares befindlich und stellen eine jede zwei ziemlich grosse Heiligenfiguren dar: Apollonia und Papst Clemens, Stephanus und Helena. (Früher hatten sie ihre Stelle in der Sakristei.) Sie dürften als Arbeit eines Kölner Meisters, der unter flandrischem Einflusse stand, betrachtet werden, ähnlich wie die Werke des sogenannten Israel von Meckenen; auch sind sie diesen ungefähr gleichzeitig, doch von ungleich grösserer Reinheit, Adel, Anmuth und Würde. Mit dem Element der flandrischen Schule verbindet sich hier ein eigenthümlich feines Naturgefühl und ein höchst edler Styl, besonders in der Gewandung der weiblichen Gestalten. Die Köpfe haben, bei grösster Zartheit, einen anziehenden mildernsten Ausdruck. Die Ausführung ist tüchtig und liebevoll; die Carnation hat etwas Bleichkühles.

Köln. St. Kunibert. — An den Giebelseiten des Querschiffes vier Tafeln, 2 mit je zwei, 2 mit je 4 stehenden Heiligen, die mit dem Meister von St. Severin, in Styl und Behandlung der Gewandung und auch in den eigenthümlich tiefgebrochenen Gewandfarben, Aehnlichkeit haben, im Nackten und dem ganzen körperlichen Gefühle aber mehr an den sog. Israel v. Meckenen (Meister der zweiten Folge) erinnern. Bei einer nur gut handwerksmässigen Ausbildung zeigen sie ein nicht erfolgloses Streben nach Würde und Charakteristik.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Zwei Tafeln, die zusammenzugehören scheinen, ziemlich gross. — 1) Helena, Augustinus und Maria mit dem Kinde; den schönen Bildern des Meisters von St. Severin nahestehend, doch mehr untergeordnet, derber und minder zart im Gefühl. — 2) Christus vor Pilatus und mehrere kleine Scenen der Passion im Grunde. Minder bedeutend als das erste, scheinbar auch kaum von derselben Hand.

Köln. Museum. — Grosses Altarbild auf Leinwand, der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts oder dem Beginn des 16ten angehörig, das Werk

eines eigenthümlichen, nicht näher zu bezeichnenden Meisters: Madonna mit dem Kinde, unter einem Tabernakel stehend; zwei weissgekleidete Bischöfe breiten ihren Mantel aus, unter dem, auf beiden Seiten, eine Schaar kleinerer Karthäusermönche kniet. Die Gestaltung und das körperliche Gefühl sind nicht gerade bedeutend; überhaupt zeigt sich keine rechte männliche Kraft; doch ist in den Köpfen der Bischöfe Ernst und Würde, in denen der Knieenden Lebenswahrheit glücklich ausgedrückt. Das Gesicht der Maria aber ist von der höchsten Reinheit und Schönheit, von der zartesten Formenbildung, wie solche sonst nur auf der höchsten Kunststufe erreicht wird, auch hat dasselbe den zartesten Seelenausdruck. Die Malerei ist schlicht, aber fein.

Ebendaselbst. — Grosses Bild mit Flügeln, welches die Legende des h. Sebastian enthält und sich — ohne rechte Haltung des Ganzen, mit manierirtem Faltenbruche, ungeschickt in den Bewegungen der Schergen — doch in einzelnen Gestalten durch eine liebenswürdig naive Anmuth auszeichnet. Zeit um 1500. Goldgrund. Mit den Glasfenstern im nördlichen Seitenschiff des Domes, mit deren Richtung dies Bild in Beziehung gebracht ist, finde ich keine Aehnlichkeit.

Ebendaselbst. — Bild der heil. Sippschaft mit den hh. Katharina und Barbara (letztere trägt als Schmuck ein Thürmchen an der Halskette); auf den Flügeln die hh. Rochus und Dionysius, Gudula und Elisabeth, mit Donatoren. Zeit um oder nach 1500. Dies Bild hat allerdings etwas Verwandtes mit den ebengenannten Glasgemälden des Doms, nähert sich aber auch bedeutend dem (irrthümlich) sogenannten Schoreel, ohne zwar dessen Feinheit irgend zu erreichen. Landschaftliche Gründe.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Schöner zierlich kleiner Altar. Figurenreiche Anbetung der Hirten; auf den Flügeln: die Mutter des Maccabäer, mit den kleinen Söhnen unter ihrem ausgebreiteten Mantel, und die h. Ursula mit den Ihrigen in derselben Darstellung. Nicht grossartig; doch ein zarter, liebenswürdiger Zeitgenoss jener Künstler, welche die frühere Zeit des 16ten Jahrhunderts bezeichnen; vielleicht nicht kölnisch, mehr flandrisch, mit einigen holländischen Elementen. Im Allgemeinen der Kategorie derjenigen Bilder, welche man in Köln mit dem Namen des Ouwater charakterisirt, angehörig. Sehr zartgebildete Köpfe.

Köln. Bei Hrn. Haan. (Aus der Lyversberg'schen Sammlung). — Drei kleine Bildchen: Kreuzabnahme, Grablegung, Maria mit dem Leichnam Christi. Klein, eyckisch modernisirend. Ziemlich beschränkt in der geistigen Auffassung. Von dem in Köln sogenannten Ouwater.

Köln. Museum. — Von dem sogenannten Ouwater: eine nicht kleine figurenreiche Kreuzigung. Eigenthümliche Verarbeitung flandrischer, auch wohl holländischer Elemente ins Kölnische. Feine langnasige Gesichter.

Köln. Die beiden Altäre des (fälschlich) sogenannten Lucas v. Leyden, ehemals in der Lyversberg'schen Sammlung, beide aus der Karthause zu Köln stammend und der Zeit um 1500 angehörig [1]).

[1]) Dass beide Altäre und die sonstigen Werke dieser Hand nicht von L. v. Leyden, sondern aus früherer Zeit und wahrscheinlich von einem Kölner Meister herrühren, ist bekannt. Näheres hierüber, und zugleich die Mittheilung betreffender urkundlicher Stellen, von Pastor Fochem und von J. P. Büttgen, s. in

1. Der Thomas-Altar, bei Hrn. Haan. Mittelbild (4 F. 7 Z. hoch, 3 F. 4½ Z. breit): Thomas, der seine Finger in Christi Seite legt. Um Christus ein regenbogenartiger Nimbus (grün, in gelb ausgehend), und um diesen her, auf Wolken, oberwärts Gottvater und 5 Engel, links Hieronymus und Helena, rechts Ambrosius und Magdalena. Ausserhalb dieser Gestalten Goldgrund. Auf dem Fussboden zwei musicirende Engel. — Auf dem linken Flügel Maria mit dem Kinde und Johannes Evangelista; auf dem rechten Flügel Hippolyt und Afra. — Auf den Aussenseiten der Flügel die hh. Symphorosa und Felicitas, jede mit ihren 7 Söhnen, grau in grau.

2. Der Kreuzigungs-Altar, bei L. v. Geyr. Mittelbild (3 F. 5 Z. hoch, 2 F. 6¾ Z. breit): Christus am Kreuz, zu dessen Fusse Magdalena; links Hieronymus und Maria, rechts Johannes Ev. und Joseph. Kleine Engel umschweben das Kreuz. Goldgrund. — Linker Flügel: Johannes Baptista und Cäcilia; rechter Flügel: Agnes und Alexius. — Auf den Aussenseiten der Flügel, grau in grau, die Verkündigung; darüber, auf Rankenwerk sitzend, Petrus und Paulus.

Der Meister ist eigenthümlich merkwürdig. Er geht vor allen Dingen auf Anmuth, auf Grazie und Lieblichkeit aus, wozu ihm aber ein wesentlicher Theil der Mittel fehlt, so dass er ins Affectirte geräth. Doch hat er in seiner künstlerischen Behandlungsweise auch sehr beachtenswerthe Theile. So erstrebt er, mit Absicht und mit Glück, eine elegante Zusammenstellung der Farben, die sich, wie in dem Nimbus Christi auf No. 1, bis zum phantastisch Visionären steigert. So ist ferner sein Vortrag äusserst delicat, dass ich ihn in der weich durchgebildeten Färbung und Modellirung einen Dolce der alterthümlichen Zeit nennen möchte. Die Gesichtstheile sind klein, der Mund, so viel es nur geht, lächelnd (zum Theil aber affectirt). Doch glückt es ihm (auf No. 1), diesen Ausdruck lieblichen Frohsinns hervorzubringen, sowie er auch (auf No. 2) mit derselben Zartheit in die Tiefe des Gemüthsschmerzes hinabzusteigen weiss. Seine Hände sind ebenfalls mit absichtlicher Grazie bewegt, was sich aber, bei seiner knöchernen Körperlichkeit, ziemlich seltsam macht. Die nackten Flügelknaben, die auf No. 2 das Crucifix umschwimmen, sind ebenfalls sehr charakteristisch für ihn; sie bewegen sich zierlich spielend, trotz ihrer unfreien Körperlichkeit. Die Haltung der Figuren ist sonst nicht übertrieben affectirt; der Gewandstyl zeigt eine mehr ins Rundliche gehende Umbildung des eckigen Schnittes. Alterthümliche Naivetät giebt den Darstellungen dabei ein zum Theil eignes Lustre, wie z. B. der knieende habichtsnasige Thomas seine zwei Finger tief in Christi Seite hineinsteckt, wie dieser sorgfältig, den Arm des Thomas fassend, nachschiebt und wie die ganze heilige Versammlung ihr süssfreudiges Entzücken darüber äussert. Zur Feier dieses (an sich nicht eben gar behaglichen) Vorganges ist denn auch der Boden sauber mit zierlichsten Blümchen bestreut. — Als eine beson-

No. 3 und No. 24 der Rheinblüthen vom J. 1831. Soviel ich aus diesen Stellen (und aus den Mittheilungen, die mir Hr. de Noël aus dem Werk „Analecta ad conscribendum Chronicon domus S. Barbarae V. et M. intra Coloniam Agrippinam“ etc. machte) entnehmen kann, geht daraus hervor, dass beide Altäre von dem Kölner Patricier Peter Rinck gestiftet sind, dass er, der 1501 starb, zur Ausführung des Kreuzaltares 200 Goldgülden vermachte und kurz vorher, für 250 Goldgülden, den Thomasaltar hatte anfertigen lassen. Dass sie von einem Meister Christophorus, der um 1471 in der Karthause arbeitete, gemalt seien, ist aus jenen Stellen nicht zu erweisen.

ders alterthümliche Reminiscenz, nach altkölnicher Art, sind die schmalen Schultern einiger Gestalten, besonders der Madonna auf der Aussenseite von No. 2, zu bezeichnen. Einige der grau in grau gemalten Kinderfiguren auf den Aussenseiten von No. 1 sind scheinbar sehr bestimmt im Costüm von 1500 oder später gehalten. In den mannigfachen Ornamenten ist nur spätgothischer Charakter, noch keine Andeutung von Renaissance. — In gewissem Betracht erinnert mich der Meister an Wohlgemuths Idealbildungen.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Madonna mit dem Kinde, von dem sog. Lucas v. Leyden. Völlig in seiner Weise, auch im Ornamentistischen. Aber das krüppelhafte langbeinige Kind, die dickknöchernen Hände u. dergl. sind hier, bei einem Gegenstande der reinen Lieblichkeit und bei dem Streben danach, um so empfindlicher.

Köln. Gemäldesammlung des Hrn. Zanoli. — Höchst merkwürdig ein mässig grosses Gemälde der heiligen Nacht mit der (sichern) Jahrzahl 1516. Das neugeborne Kind von der Madonna und vielen Engeln verehrt, der h. Joseph zur Seite, hinterwärts hereinschauende Hirten, lobsingende Engelchen oben in der Luft, in der Ferne die Züge der hh. drei Könige. Das Licht geht von dem Kinde aus und beleuchtet mit grösserer und schwächerer Kraft die Umgebenden, was mit sehr erfreulichem Geschick durchgeführt ist. Vorn links der Donator (dem Wappen zufolge ein Kölner, Hermann Gryn, — nach de Noëls Mittheilung), rechts seine Frau, jedes an einem besonderen Betpult, auf dem ein Licht steht, knieend. Die ganze Auffassung dürfte das Bild etwa zu einer Parallele des sogenannten Lucas v. Leyden machen; die (übrigens unschönen) Engelchen oben haben etwas Aehnliches, so auch der ganze zierliche Effekt. Dabei aber ist nichts Gesuchtes darin, die Auffassung ist vielmehr naturalistisch, der Vortrag frei und leicht. Manche Köpfe, mehrere der Engel um das Kind, die Hirten sind ganz genrehaft behandelt (die Engel zum Theil zu derb); die Madonna aber, in dem zart spielenden Lichtschimmer, ungemein lieblich.

Köln. Bei Hrn. Merlo. — Bild von dem Meister der heil. Nacht bei Zanoli. Bezeichnet 1515. Auf dem Mittelbilde (wo das Datum) die Krönung Mariä. Auf den Flügeln rechts der h. Ivo, links die h. Anna. (Es scheinen Portraits der Donatoren, den Wappen zufolge aus der Familie de Clapis.) Auch hier jene kräftige erfolgreiche Naturalistik, jene bräunlichen Töne und Neigung zum Helldunkel. Der Kopf der Madonna ganz artig, Christus und Gottvater nicht bedeutend. Die Engel erscheinen völlig als Geschwister von denen bei Zanoli. Die Anordnung sehr bedeutend, doch nach hergebrachter Weise. Die beiden Bildnissköpfe, besonders der weibliche, sehr ausgezeichnet. Gute landschaftliche Gründe in dunkeln Tönen. — Aussen Grau in Grau die Verkündigung, der Engel ziemlich albern. — Das Bild ist kleiner als das bei Zanoli.

Köln. Museum. — Das Gemälde des (irrthümlich) als Schoreel bezeichneten Meisters. Nicht hohes, längliches Format. Auf dem Rahmen, roh eingedrückt, die Jahrzahl 1515, die aber in dieser Art, obgleich sie die alterthümliche Form der Ziffern nachahmt, nicht ächt sein kann. — Das Mittelbild mit dem Tode der Maria. Ziemlich zerstreute Composition, kleinlich schwerfälliger Faltenwurf, unangenehme gespreizte Stellungen (wie Aehnliches auf den Sculpturen des Toxals in der Kapitolskirche). Die Köpfe zum Theil mit seltsamer Gesichtsbildung, kein tieferer Aus-

druck: das Ganze bereits in manierirter Ausartung der heimischen Richtung. Dabei aber die malerische Durchbildung ausgezeichnet. Die Farbe noch in schöner niederländischer Kraft und Harmonie; die zahlreichen Accessoirs mit grösster Sauberkeit und in täuschender Naturwahrheit; besonders trefflich die reichgeschmückte Marmorthür zur Rechten und der Durchblick in das Vordergemach.

Auf den Flügeln knieende Donatoren und Schutzpatrone. Links zwei gepanzerte Ritter (den Wappen zufolge aus der kölnischen Familie Hacquenay) mit den hh. Georg und Dionysius; links zwei Damen, ohne Zweifel ihre Frauen (den Wappen zufolge aus den kölnischen Familien Merle und Hardenrath) mit den hh. Barbara und Gudula (letztere trägt eine Laterne, an der sich unterwärts ein Teufelchen anklammert). In diesen Bildern ist dieselbe, fast noch eine grössere Zartheit und Anmuth der Ausführung, wie im Mittelbilde; dabei fällt das Manieristische weg, und die Gestalten entwickeln sich in naiverem Leben und in edlerer Schönheit. (Uebrigens sind die Seitenbilder des sogenannt Schoreel'schen Todes der Maria in der ehemals Boisserée'schen Gallerie ziemlich dieselben.) Die landschaftlichen Gründe in ausgezeichneter Schönheit.

Auf den Aussenseiten der Flügel grau in grau gemalte Heiligenfiguren, links eine weibliche Heilige und Christoph (sehr verdorben), rechts Sebastian und Rochus. Hier wieder die manieristischen Elemente.

Köln. Maria in Lyskirchen. — Vortreffliche Kopie von Beckenkamp nach dem, dem sogenannten Schoreel zugeschriebenen Gemälde, welches sich früher an dieser Stelle befand und gegenwärtig zu den Schätzen des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M. gehört. — Die Klage über dem Leichnam Christi, auf den Flügeln die h. Veronika und der h. Ludwig mit der Dornenkrone. Jedenfalls ein vortrefflicher Zeitgenoss des Niederländers G. Messys, zumeist an die Seitenflügel des ebengenannten Bildes im Kölner Museum und noch mehr an die Kreuzigung von Mabuse im Berliner Museum (ein Gemälde aus dessen früherer Zeit, in welchem derselbe noch der heimischen Richtung folgt) erinnernd [1]).

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Manche, zum Theil recht zarte Bilder, die mehr oder weniger entschieden den flandrischen Einfluss zeigen.

So ein Christus am Kreuz mit Johannes, Maria und Magdalena, das dem Berliner Bilde der Kreuzigung von Mabuse ziemlich verwandt ist, doch wieder, besonders in den das Kreuz umflatternden und das Blut auffangenden Engelchen kölnische Motive erkennen lässt.

Ferner ein sehr artiges Bildchen, wo die Madonna mit dem Kinde, Agnes und Katharina zu ihren Seiten, in einem Garten sitzen, über dessen

[1]) Dies und Aehnliches hatte ich niedergeschrieben, als ich das Bild für ein Original hielt und, weil eben Messe war, nicht näher zu treten wagte. Später ward ich meines Versehens gewahr. In dem Buche „Köln und Bonn mit ihren Umgebungen", vom J. 1828, fand ich dann die Bemerkung, dass das Bild im 17ten Jahrhundert wirklich als Arbeit des Mabuse galt. Dort wird nemlich aus einem Stiftungsbuche der Kirche die folgende Notiz mitgetheilt:

„In Altari hujus Beneficii est tabula dolorosae Matris Mariae miro artificio picta, quam amatores artis videre desiderant; pictor dictus est Mabushs; ejus facies in ipsa tabula ab authore picta exstat et est ea, quae sine barba mento raso est a dextris imaginis Mariae Virginis. Idem pictor similem fecit picturam in Gladbach prope Erckelentz. Ita retulit mihi Pastor Loci a. 1661."

Mauer man in eine hübsche Landschaft hinaus sieht. (Seltsamer Weise steckt das Christkind der Agnes, und nicht der Katharina, den Ring an den Finger.) In diesem heiter und lieblich gefärbten Bilde scheint das eyckisch-flandrische Element zu überwiegen.

Köln. Bei Hrn. Baumeister (früher in der Lyversberg'schen Sammlung. — Altarbild mit Flügeln: Maria unter einer Gruppe heiliger Frauen; links Helena und Karl d. Gr. mit einem Deutsch-Ordensmeister, rechts Petrus und Margaretha. — Noch ein recht liebenswürdiger kölnischer Meister aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, ob im Ganzen auch schon die Höhe des Styles fehlt. Ziemlich grosse Dimension

Köln. Museum. — Verschiedene Gemälde aus den ersten Jahrzehnten des 16ten Jahrhunderts, darunter die folgenden zu bemerken.

Nicht grosser Flügelaltar. In der Mitte die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, Engel und Hirten unter glänzenden Prachtruinen. Links herannahende Frauen (die Hebammen?), rechts herannahende Hirten. Mannigfaltige landschaftliche Gründe. Das Bild ist ein ansprechendes und liebliches Beispiel aus der Zeit des sog. Schoreel und des Q. Messys. Ohne Grösse und Würde, auch von Fehlern nicht frei, zieht es doch durch naive Anmuth an. Die Nebensachen, z. B. die Achatsäule mit Goldkapitäl und Basis im Vorgrund, sind sehr sauber; das Landschaftliche ebenfalls.

Ziemlich grosser Altar mit Flügeln. Eine figurenreiche Kreuzigung; auf den Flügeln zahlreiche, gut individuelle Donatoren mit ihren Patronen. Unter holländischem Einfluss, nicht gar bedeutend.

Einige Gemälde, welche sich dem Maler der Flügel des grossen Schnitzaltares aus S. Maria ad gradus, im Dom, annähern.

Grosses Leinwandbild von dem in Köln sogenannten Anton von Worms. Christi Gefangennehmung, derb, tüchtig genrehaft, gut modellirt und mit innerlichem Gefühl, obwohl ohne bedeutendere Grösse des Sinnes.

Köln. St. Gereon. — Sakristei. Altarbild mit dem Crucifixus und Heiligen. Tüchtig handwerklich, im kölnischen Style des 16ten Jahrhunderts; nicht karikirt.

Köln. Bei Hrn. Haan (früher Lyversberg'sche Sammlung). — Kreuzigung Christi, auf den Flügeln Ausstellung und Grablegung, auf den Aussenseiten je 3 Heilige. — Wüstes karikirtes Bild, bedeutend gross, voll rohen Gefühls. Nur Einzelnes zu beachten. Zeit um 1500.

Köln. St. Andreas. — Im Querschiff ein Paar nicht bedeutende Altarbilder, in der etwas karikirten kölnischen Malweise der Zeit um 1200.

Köln. Dom. — Die Flügelbilder des Kreuzaltares im nördlichen Flügel des Querschiffes, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. (Vergl. oben.) Johannes Baptista und Jacobus, tiefer unten Stephanus und Laurentius, die in einem tüchtig energischen, nicht unwürdigen Style gemalt sind.

Köln. St. Peter. — Flügelbilder des Schnitzaltares in der Taufkapelle, um 1520. (Vergl. oben.) Die Flügel aussen und innen bemalt. Innen die Ausstellung etc. und die Auferstehung. Aussen oberwärts die Verkündigung, darunter stehende Heilige. Gemalte Heiligenfiguren auf dem Antependium des Altares. Wenig bedeutend; holländischer Einfluss; ziemlich hart und steif.

Köln. Dom. — Die Staffel- und Flügelbilder des grossen, in der Nicolauskapelle befindlichen und aus der ehemaligen Stiftskirche St. Maria

ad gradus herrührenden Altarschreines. Um 1530. (Vergl. oben.) Auf dem Mittelfelde der Staffel ist eine genrehaft legendarische Scene gemalt, vier andre am Antependium des Altares. (Hinter jenem Bilde der Staffel ist ein zweites Bild befindlich, welches die Mumien von Märtyrern und einen knieenden Geistlichen darstellt; dahinter sind Gebeine verschlossen. Dies scheint mir einer etwas späteren Anordnung anzugehören.) Auf den Flügeln ist die Geschichte der Maria enthalten, links die Begebenheiten vor, rechts die nach der Verkündigung. — Diese Malereien charakterisiren sehr deutlich den Zustand der Kölner Kunst in der Zeit um 1530. Die Richtung ist eine direkt genrehafte geworden; holländischer Einfluss hat eine bedeutende Vorneigung zum Barocken und Phantastischen hervorgebracht, das in den Scenen, wo es seine Stelle finden konnte, mit einer eignen Passion durchgebildet ist. Doch tritt in andern Scenen zugleich noch immer, nach dem Vorbilde des Lebens, naive Anmuth hervor, so namentlich in der Vermählung auf dem linken Flügel. Die Malerei ist noch immer trefflich; warm bräunliches Colorit, auch im Uebrigen eine schöne, kräftige Färbung. Die Landschaften sind im Style des Patenier behandelt. — Auf den Aussenseiten der Flügel sind links Geschichten des h. Anno, rechts Geschichten des h. Agilolphus dargestellt. Sie haben denselben Styl, wie die inneren Bilder, sind aber wohl nicht ganz so bedeutend.

Oberwesel. St. Martin. — Die Flügelgemälde des Schnitzaltares zur rechten Seite des Hochaltares mit der Geburt Christi (vergl. oben). Verkündigung Mariä und Besuch der Maria bei der Elisabeth. Handwerklich tüchtig. Etwa Wohlgemuth'sche Richtung.

Oberwesel. Stiftskirche. — Gemalter Altar mit Flügeln, am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffs, aus der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts. Madonna und Heilige. Handwerksmässig und streng, doch keinesweges ohne eigentlich edeln Sinn, etwa kölnisch in Wohlgemuth'scher Fassung. (Ueber das Antependium des Altares s. unten.)

Ebendaselbst. — Grosses Altargemälde mit Flügeln, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts; vom Canonicus Lutern gestiftet und von seinem Maler gefertigt. Es stellt die Ereignisse dar, welche dem jüngsten Tage vorangehen werden, auf 15 Feldern, von denen 9 dem Mittelbilde, 6 den inneren Seiten der Flügel angehören. Und zwar 1) Hieronymus, von jenen Zeichen schreibend; daneben, wie das Meer emporsteigt; 2) Wie das Meer eintrocknet; 3) Wie die Thiere des Meeres schreien; 4) Wie das Meer brennt; 5) Wie von den Bäumen blutiger Thau träuft; 6) Wie die Gebäude zusammenstürzen; 7) Wie die Felsen gegeneinanderfallen; 8) Wie die Erde bebt; 9) Wie die Erde ganz flach ist; 10) Wie die Menschen aus Löchern der Erde hervorkriechen; 11) Wie die Gebeine der Todten erstehen; 12) Wie die Sterne vom Himmel fallen; 13) Wie die Menschen sämmtlich sterben; 14) Wie Himmel und Erde brennen; 15) Der jüngste Tag. — Alles dies ist naiv und mit lebendigem Sinne dargestellt. Vortrefflich ist bei den Zuschauern der Wunder Bangigkeit, Schauder, Angst, Entsetzen ausgedrückt. Die Bewegungen sind durchweg natürlich, obgleich es den Gestalten an Fülle fehlt. Der Vortrag ist frei und lebendig, die Behandlung steht etwa zwischen Dürer und den Süddeutschen in der Mitte (ungefähr wie bei H. B. Grien). — Auf den Aussenseiten der Flügel sind der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, in

$^3/_4$ Lebensgrösse, dargestellt. Das Nackte ist hier allerdings sehr mangelhaft, doch fehlt es wiederum nicht an Ausdruck.

Ebendaselbst. — Grosses Bild im südlichen Seitenschiff, gleichfalls vom Canonicus Lutern gestiftet und von derselben Hand: Christus mit den Jüngern an einem runden Tische, vorn Martha und Maria, bezeichnet 1503. Tüchtig und sinnig, sehr ausdrucksvolle Köpfe; der Styl dem nürnbergischen jener Zeit vergleichbar, doch auch im Ganzen mehr Sinnigkeit. — Getrennt davon hängen die Flügel desselben Bildes, Heilige darstellend.

Ebendaselbst. — Grosses Altarbild mit Flügeln, im Chore des nördlichen Seitenschiffes, auch vom Canonicus Lutern gestiftet und von derselben Hand. Bezeichnet 1506. Im Mittelbilde der h. Nicolaus und auf dessen Legende Bezügliches; auf dem linken Flügel die h. Catharina und ihre Peiniger, auf dem rechten Sebastian und Jacobus major. Die Köpfe wieder gar lieb und mild.

Ebendaselbst. — Wiederum vielleicht von derselben Hand ein Gemälde, als Antependium des schon genannten Altares am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffes dienend: Darstellung der h. Sippschaft. Etwa der Dürer'schen Zeit parallel, im Charakter zumeist nürnbergisch, ziemlich handwerksmässig vorgetragen, aber mit sehr liebenswürdigem Sinne. Höchst gemüthvoller Ausdruck in den Gesichtern.

Cues. Im Besitz des Hospitales ein Gemälde, Madonna mit dem Kinde, über ihr zwei Engel mit Musikinstrumenten schwebend. Holzschnittmässig, nach der Mitte des 15ten Jahrhunderts. Gut erhalten.

Coblenz. Kirche des Hospitals. — Das angebliche Andachtsbild der h. Brigitta (laut der auf der Rückseite befindlichen Certificate). Madonna mit dem Kinde nach byzantinischem Motiv; die Augen der Madonna ganz wie bei Cimabue. In der Behandlung deutsch eckig, steif und unerfreulich gemalt. Niederdeutscher Charakter.

Ebendaselbst. — Gemälde: Crucifix, 4 Heilige zu dessen Seiten, knieender Donator; Flügel, auf deren jedem ein Heiliger. Landschaft und Goldgrund. Dem Wohlgemuth ziemlich verwandt, mässig beschränkt in der geistigen Auffassung, gute Köpfe bei mangelhafter Körperlichkeit; doch grossgezogene Gewandung (besonders bei der Madonna). Sonst strenger Vortrag.

Ebendaselbst. — Anbetung der Könige, handwerklich gutes Bild mit fast lebensgrossen Figuren; hinten ein Säulenhof, in dem die Garden der Könige aufmarschiren. Sehr lebenvolle, individuelle Gestalten, im Stofflichen aber nur Dekorations-Vortrag. Etwa wie ein Deutscher, der den Q. Messys und Lucas v. Leyden studirt hat, auch schon etwas von der Richtung des Barth. de Bruyn. Bezeichnet: 1. 5. [Zeichen] 1. 8.

Coblenz. St. Castor. — An den Rückseiten der Chorwände, im Querschiff, 16 Tafeln mit Oelbildern: Christus, Maria, die zwölf Apostel, die h. Ritza und der h. Castor. Halbe Figuren, tüchtige Arbeiten, die etwa zwischen den Richtungen des Wohlgemuth und des Q. Messys in der Mitte stehen. Meist im Styl recht kräftig; auch Charakter und Ausdruck. Um 1500.

Trier. Gemälde bei H. Crewelding. — Unter diesen ein schöner altdeutscher Altarflügel mit der Geburt Christi, etwa westphälisch aus der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, zu bemerken.

Trier. Gemäldesammlung bei Hrn. Kaufmann Plattau. — Bemerkenswerth u. A. ein grosser Altar mit Christus am Kreuz, der Madonna und den Aposteln. Er soll aus dem Kölnischen stammen; der Charakter der Malerei ist mehr oberdeutsch (fränkisch), doch mit kölnischem Nachklang in den Köpfen.

Trier. St. Gangolph. — Bild auf Goldgrund. Christusleichnam zwischen Maria und Johannes, Kniestück. Gutes Bild eines, wie es scheint, nordischen Meisters, der in Italien studirt hat, in Etwas der Zeit und Richtung des Q. Messys vergleichbar. Es ist etwas von der Aufnahme des Bellinischen Styles darin, doch die Behandlung schon beträchtlich moderner.

Kirche zu Clausen. — Die Flügel des grossen Schnitzaltares (vergl. oben). Zwei grosse Flügelbilder bedecken die ganze Breite und zwei kleinere den Obertheil des erhöhten Mittelfeldes vom Schreine. Die grossen Bilder: links Kreuztragung, rechts Höllenfahrt und Auferstehung; auf ihren Aussenseiten die Anbetung der Hirten und die Anbetung der Könige. Die Oberbilder: Himmelfahrt und Pfingstfest (deren Rückseiten nicht sichtbar, vielleicht mit der Darstellung der Verkündigung). — Ebenfalls, wie das Schnitzwerk des Schreines, Arbeiten nicht ohne Bedeutung. Der Maler vereint Elemente der kölnischen und flandrischen Schule mit einer gewissen Behandlung nach Art der Westphalen. Doch bedeutender Gegensatz gegen die Lebensfrische der Schnitzwerke, Mangel an reger Körperlichkeit, zugleich aber viel mehr Ausdruck eines tiefen innerlichen Gefühles. In diesem Betracht sind besonders die beiden Anbetungen ganz ausgezeichnet. Die Malerei hat, im Gegensatz gegen Kölner und Flandern, bereits das Trocknere der Westphalen.

Kirche zu Merl. — Die Flügelgemälde des Schnitzaltares (vergl. oben). Auf beiden Seiten bemalt. Innen Scenen der Passion und der Kindheit Christi. Aussen Bilder, welche sich auf Abendmahl und Messe beziehen: Abraham und Melchisedek, die Messe Gregors, die Mannalese etc. Bei der Composition der Bilder scheinen Dürer'sche Holzschnitte benutzt (aber nicht copirt); Behandlung und Durchbildung sind mehr im süddeutschen Charakter (nach Art des H. B. Grien). Manches keck Charakteristische, doch auch hier (wie an den Sculpturen des Altares) ohne eine höher künstlerische Fassung oder Durchbildung.

Münstermayfeld. St. Martin. — Die ehemaligen Flügelgemälde des grossen Schnitzaltares, jetzt über dem Altar der nördlichen Seitenabsis gesondert aufgestellt. Scenen der Passion Christi und der Geschichte der Maria (frühere und spätere Momente der in dem Schnitzwerke dargestellten Geschichten). Hier scheint sich, in allerhand phantastisch seltsamen und capriciösen Dingen, in dem Kostüm, der Geberdung, den Gesichtern etc., ein ziemlich direkter Einfluss des wirklichen Lucas v. Leyden anzukündigen. Manches ist übrigens ganz geistreich und lebhaft gefühlt, besonders in den Gesichtern der Peiniger. Auch manche der idealen Gestalten sind ganz ansprechend.

Zülpich. Kirche. — Die Flügelgemälde des grossen Schnitzaltares, welcher im Schrein die Kreuzigung, die Messe Gregors etc. enthält. (Vergl. oben). Innere Seiten: 1) Maria von Engeln gekrönt; darunter, kleiner, die hh. Helena und Barbara. 2) Petrus; darunter Jacobus Major und Matthias. Aeussere Seiten: a) Anbetung der Hirten; b) Anbetung der Könige. Interessante Bilder späterer Zeit, wo sich der heimischen Kunst

fremde Motive zugesellen. Etwa in der Art des Barth. de Bruyn, doch nicht von ihm selbst, mehr westphälisch, dürerisch, etc. etc. Zum Theil ganz mit Geist gemalt.

Ebendaselbst. — Die Flügelgemälde des grossen Schnitzaltares, welcher im Schrein Scenen der Passion enthält. Innen auf jeder Seite 4 Scenen aus der Geschichte der Maria, und darüber, auf besonderen Flügeln, noch besondere kleine Heiligenfiguren. Aussen auf jeder Seite 4 grosse Heiligenfiguren. Die Malweise denen der Flügel des ersten Altares verwandt, doch macht sich hier zugleich etwas von den späterkölnischen Capricen geltend. Die Heiligen auf den Aussenseiten sind ziemlich würdig. Landschaftliche Fernen.

Köln. Bei Hrn. Haan (früher in der Lyversberg'schen Sammlung). — Bild von Bartholomäus de Bruyn (4 Fuss 3½ Zoll hoch, 3 F. 1 Z. breit), die drei Stände der menschlichen Gesellschaft darstellend. Oberwärts Christus auf dem Regenbogen; unterwärts, links, eine Gruppe geistlicher, rechts eine Gruppe ritterlicher Heiligen. Engel zu den Seiten Christi halten über den Gruppen Spruchbänder mit den Inschriften: Supplex ora, und: Tu protege. Durch beide Gruppen sieht man in die Ferne hinaus, wo zwei Bauern Feldarbeit treiben; auf sie fällt ein Spruchband nieder, mit der Inschrift: Tuque labora. — Das Bild ist sehr bedeutend und zeigt einen edel ernsten, von allem Läppischen freien Sinn. Die Gruppen ordnen sich gut. Die Köpfe sind schön und klar aus dem Leben genommen, in der Behandlung noch an die Eyck'sche Schule erinnernd; die Gestalten, auch die Gewandungen sind frei; ein Luftzug, der durch das Bild hinstreift, bewegt letztere auf ansprechende Weise. Der Styl verschmilzt auf sehr glückliche Weise heimische und italienische Elemente; so erkennt man z. B. in den Engeln raphaelische Reminiscenzen.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Altar. Mittelbild: Crucifixus mit Maria Magdalena, Johannes und der Donatorin, einer Nonne. Auf den Flügeln: Johannes Bapt. und Agnes; aussen ein heiliger Abt und eine heilige Nonne. Ein tüchtiges Beispiel der als Barth. de Bruyn benannten heimisch-italienischen Richtung. Die Farbe schon körperlich stumpf.

Köln. St. Kunibert. — Im Schiff einige Bilder in der heimisch-italienisirenden Weise des Barth. de Bruyn.

Köln. Museum. — Von Bartholomäus de Bruyn, ohne Zweifel, das tüchtige, etwas stark röthliche Portrait des „Arnolt van Browiller Burgemeester zo Coellen Aetatis 62. Ao. 1535.“ Dem im Berliner Museum vorhandenen Portraitbilde von Barth. de Bruyn verwandt.

Sonst noch eine namhafte Reihe, zum Theil sehr bedeutender Bildnisse aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Einige dem Bartholomäus de Bruyn zugeschriebenen Bilder zeigen energische Aufnahme italienischer Motive. So namentlich eine, auf dem Halbmond schwebende Madonna mit dem Kinde, die grossartig michelangelesk, wenn auch nicht mit idealschöner Gesichtsbildung, componirt ist. Sie bildet den Pendant zu 3 andern Heiligenbildern, den inneren und äusseren Seiten von Flügeln eines Altares.

Köln. St. Severin. — Im westlichen Theil der Kirche: Gemälde der Ausstellung Christi vor dem Volk. Etwa einem Johann Messys parallel zu stellen.

Ebendaselbst. — Im südlichen Flügel des Querschiffes ein grosses Altargemälde: das Abendmahl als Mittelbild, auf den Flügeln die Manna-

lese und Abraham mit Melchisedek. Manieristisch im Style eines Floris, doch nicht so bedeutend. Sogenannter Barth. de Bruyn (Collectiv-Name).

---

5. Malerei seit der Epoche des Johann van Aachen.

Köln. Evangelische, ursprünglich Antoniterkirche. — Grosses Bild der Kreuzigung von Johann van Aachen; schlecht manieristisch.

Köln. Museum. — Einige Bilder von Johann van Aachen. Ein glänzender Manierist, noch keiner von den schlechtesten, etwa dem Candide vergleichbar. Bräunlich weich gewaschene Schatten.

Köln. St. Severin.. — Im westlichen Theil der Kirche: Gemälde des Eccehomo, nebst dem Donator, Maria und Johannes. Zeit um 1600; tüchtig, in der Mitte zwischen niederländischer und italienischer Art.

Köln. Museum. — Von Jerrich (bez. „E. I. 1601): Die Verkündigung, halbe Figuren. Elegant weich. Rembrandt-ähnliche Schatten auf eine zart italische Composition im Style der Zeit übergetragen.

Ebendaselbst. — Bilder von Geldorf, namentlich Bildnisse, in seiner zartgeschmolzenen Rembrandt- Rubens- Dolce-Manier, in der aber die des Dolce, namentlich bei Idealbildungen, als die Hauptsache erscheint.

Köln. St. Severin. — Im südlichen Seitenschiff ein gutes Portrait des Canonicus Gaill, gest. 1628, von Geldorf, weich lebendig modellirt, hier nicht bloss als Zeitgenoss, sondern auch als Verwandter eines van Dyk erscheinend.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — In der Kapelle Cervo (Hirsch) Bildnisse, Portraits des Bürgermeisters Hardenrath und seiner Gemahlin, geb. v. Klepping, beide von Geldorf; ansprechend.

Carden. Stiftskirche. — Im südlichen Flügel des Querschiffes ein gemalter Flügelaltar, gestiftet 1591. Die Auferstehung Christi; auf den inneren Seiten der Flügel Donatoren und Heilige, auf den äusseren Seiten die Verkündigung. Italisch manieristisch, doch mit Sorgfalt; die Portraitfiguren ganz tüchtig.

Köln. Jesuitenkirche. — Reich barocke, mit dem Bau (1621—29) etwa gleichzeitige Dekoration im Innern. Hoher bunter Altarbau mit Gemälden von Corn. Schütt, einem schwachen Schüler von Rubens (12 Gemälde, von denen wechselnd je 3 zum Vorschein gebracht werden). — An den Wänden des Chores heitere Landschaften mit biblischer Staffage. Ueberhaupt das Ganze in der Ausrüstung der Kirche weltlich lustig, auf alterthümlicher Basis beruhend, der modernen Zeit doch sehr gefällig „ums Kinn streichend“. — Mehrere Bilder werden Honthorst genannt. So eine Kreuzigung und Grablegung, die aber fast zu classisch für ihn sind. So andere Bilder, die gar nichts von ihm haben.

Köln. St. Gereon. — Altarblätter von C. Schütt, besonders eine Madonna mit Heiligen.

Köln. St. Aposteln. — Im Chor das Martyrium der heil. Katharina von Pottgiesser, manierirt in rubensisch-italischer Weise. — Dagegen eine Himmelfahrt Mariä von Hülzmann, gross, figurenreich, auch nicht frei von barocken Elementen in der Composition, doch als tüchtige und

nicht geistlose Nachahmung rubensischen Styles zu bezeichnen. Dabei zugleich die Darstellung einer ganzen Familie (der des Stifters) in guten Portraits.

Köln. St. Columba. — Einige Gemälde aus Rubens Schule; darunter, mässig gut, das Marterthum der heiligen Columba.

Bonn. Münster. — Ein Paar Altäre mit nicht sonderlich bedeutenden Gemälden aus dem 17ten Jahrhundert.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Späte Bilder von Lebrun, Boys, Buschop und Aug. Braun.

Andernach. Die Anunziatenkirche (jetzt Gymnasiumskirche). — Unbedeutend einschiffiges modernes überwölbtes Gebäude. Merkwürdig durch die vollständig durchgeführte Ausmalung al fresco vom Jahr 1739. Pilaster und Wandverzierungen reich mit dem allerbuntesten Rococowerk; dazwischen, in besondern Roccaille-Einrahmungen, allerlei biblische, legendarische, landschaftliche Bilder. Jedes an sich ganz abscheulich. In dem Ganzen aber, bei aller Tollheit, eine bemerkenswerthe und nicht unglücklich wirkende Harmonie — Glaswappen der Stifter aus demselben Jahre in den Fenstern.

Trier. St. Paulin. — Brillante Gewölbmalereien aus dem 18ten Jahrhundert.

---

6. Gemälde aus ausserrheinischen Schulen.

Köln. Dom. — In der Marien-Kapelle, an der Wand über dem Altar, ein grosses Bild der Verkündigung. Ein ganz gutes, doch verdorbenes Exemplar des bekannten und mehrfach wiederholten Andachtsbildes in S.S. Annunziata zu Florenz, das den Florentinern als eine Engelarbeit, den Kunsthistorikern als die eines Trecentisten der späteren Zeit des 14ten Jahrhunderts gilt.

Köln. S. Maria in Lyskirchen. — Im Chor ein ziemlich spätes Exemplar des ebengenannten Bildes der Verkündigung.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — In der Kapelle Cervo (Hirsch), über dem Altar, eine auf beiden Seiten bemalte Tafel, nach der gewöhnlichen Annahme von A. Dürer. Auf der einen Seite der Tod der heil. Jungfrau. Hier findet sich unterwärts das Dürer'sche Monogramm. das aber jedenfalls, in der Weise, wie es angebracht und wie es ausgeführt ist, das Gepräge der Unächtheit trägt. Auf der andern Seite die Trennung der Apostel. An der Steineinfassung des Brunnens hier die Jahrzahl 1521. — Dürer'sche Compositionsweise, Dürer'sche Charakteristik, gewisse Grundtypen seiner Behandlungsweise sind in beiden Bildern gewiss unverkennbar, doch macht sich dies Alles nur auf eine ziemlich rohe Weise geltend. Die Hand des Künstlers ist schwer, die Farbe ist dick und, wenn auch Dürer's Tönen sich annähernd, so doch gar nicht in seiner zierlichen Transparenz aufgetragen. Es ist ohne Zweifel die Arbeit irgend eines Nachahmers oder Schülers, und das Monogramm später aufgesetzt.

Köln. St. Severin. — Im nördlichen Seitenschiff, am Pfeiler des Querschiffes, ein Gemälde: Thronende Madonna, rechts St. Matthias, links St. Severinus und der knieende Donator Canonicus (gest. 1530). Ein recht tüchtiges Bild der Dürer'schen Schule, etwa, in Bezug auf die Strenge der

Behandlung, von Heinrich Aldegrever. Leider an einzelnen Stellen durch Putzen beschädigt.

Köln. St. Peter. — Berühmtes Altarbild von Rubens, Petrus, der von fünf Schergen gekreuzigt wird. Nur ein Gewaltstück in seiner Art, und diese letztere auch nur ziemlich äusserlich. Es ist nur die Darstellung der äusseren Handlung; innerer Ausdruck, selbst Charakteristik fehlen.

Oberwesel. St. Martin. — Hauptbild des Hochaltars: Kreuzabnahme, angeblich von Diepenbeck. In seiner Art, doch wohl zu mittelmässig für ihn selbst. Sehr unrein.

St. Goar. Katholische Kirche. — Ein Gemälde, 5 Fuss $2^1/_2$ Zoll hoch, 4 Fuss $3^1/_2$ Zoll breit, von dem Blumenmaler David Seghers. Ein grosser Kranz von Rosen und andern Blumen auf dunklem Grunde, sehr schön durchgebildet und in edelster Harmonie. In dem Kranze fünf kleine Medaillons mit figürlichen Darstellungen aus dem Leben der Maria: Verkündigung, Besuch bei der Elisabeth, Anbetung der Hirten, Darstellung im Tempel, Lehrstreit Christi. In der Mitte ein grosses Medaillon mit der heiligen Familie und vielen Engeln; eine Glorie von Engelchen in der Luft, diese in trefflichem Helldunkel; von einem der ausgezeichnetsten zarteren Nachfolger des Rubens, dem van Dyck fast verwandt. Die Landschaft dieses Bildes im Tone noch an J. Breughel anklingend. — Das Bild hat eine Menge kleiner Beschädigungen (mechanischer Art, kleine Löcher u. dergl.), ist im Uebrigen aber, bis auf einige wenige Stellen, intact und wohlerhalten. Eine Restauration wäre leicht ausführbar. In der armen Kirche nicht wohlgehalten, würde es einem Museum sehr zur Zierde gereichen.

Trier. Liebfrauenkirche. — Verschiedene Bilder. Darunter zu bemerken: ein neuerlich geschenktes, der h. Sebastian, Kniestück, treffliches Bild der Schule der Caracci, angeblich von Guido Reni (aus seiner naturalistischen Periode.)

Köln. Museum. — Gemälde von Dürer, zwei Spielleute darstellend, ganz in Dürers geistreicher lasurartiger Manier leicht hingearbeitet, sehr ächt. Das Bild war die Aussenseite eines Altarflügels, zu einem Altare gehörig, der (nach de Noëls Mittheilung) die Hauskapelle des alten Jabach'schen Hauses in Köln schmückte. (Das Gegenstück, die Aussenseite des zweiten Flügels, befindet sich in der Gallerie des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. und stellt den Hiob dar, dem seine Frau ein Gefäss über den Kopf ausgiesst. Dies ist höchst leicht in der Farbe, scheinbar noch mehr als das Kölner Bild, auch wohl stark abgewaschen. Der Gewandzipfel der Frau des Hiob wird auf dem ersten Bilde noch sichtbar. Die von beiden jetzt abgetrennten Innenseiten sind die schönen Bilder mit den hh. Simon und Lazarus, Joseph und Joachim, der ehemals Boisserée'schen Gallerie in der Pinakothek zu München. Ueber das Mittelstück des Altares — ob ein Gemälde oder Schnitzwerk — ist keine Kunde.)

Von Cranach ein artiges Bild: das Christkind und Johannes mit dem Lamm.

Der Franciscus stigmatizatus von Rubens: kräftig naturalistisch, aber ohne Ecstase; das der Ohnmacht Nahe gut. Sehr grosses Bild.

Allerlei niederländische Bilder, eine grosse Menge von Bildnissen — darunter auch wohl viel Heimisches — gute Stillleben etc. — Einiges Italienische.

Unter den neueren Bildern: Bendemanns trauernde Juden und Lessings Klosterhof im Schnee.

Köln. — Bei H. Banquier Oppenheim. „Petrs xpi me fecit 1449.“ Dies die Unterschrift eines Bildes aus Eyck'scher Schule, welches, ziemlich gross, drei Gestalten in halber Figur enthält. Der heil. Eligius, als Goldschmied, sitzt an einem Tische, ihm zur Seite steht ein Brautpaar, das einen Trauring zu kaufen gekommen. Er hält eine Waage, in der der Trauring liegt, in der Hand; auf dem Tische Goldstücke; hinter ihm ein Repositorium mit allerlei Arbeiten und Geräth; — diese Dinge sind sehr in Eyck'scher Weise behandelt. Das Ganze ist seiner Richtung nach schon sehr entschieden ein Genrebild, wie später Q. Messys. — In der Behandlung erkennt man im Wesentlichen den Eyck'schen Schulcharakter. Aber merkwürdig und eigenthümlich ist es, dass die Köpfe in einer gewissen Allgemeinheit gehalten sind, zwar nicht etwa Idealformen, aber doch in grösseren plastischen Massen, etwas hart, ungefähr wie aus Holz geschnitten (ähnlich wie die Portraits von Mantegna u. a. M. den Steinsculpturen gleichen). So ist auch die Carnation ziemlich allgemein gehalten, mit durchgehend genauer Modellirung. — Leider ist das Bild beschädigt und zum Theil übermalt. Besonders das rothe Gewand des Eligius ist ganz übermalt [1]).

Ein gutes Bild der Eyck'schen Schule, eine sitzende Madonna in einer Landschaft.

Im Uebrigen besonders vortreffliche holländische Kabinetsbilder, auch italienische Stücke. — Vor Allen ausgezeichnet ein Velasquez: das lebensgrosse stehende Bild eines jungen ritterlichen Herrn, in voller Kraft und Frische der Existenz, gewiss das Beste, was Köln aus der Epoche des 17ten Jahrhunderts besitzt.

Köln. Gemäldesammlung des Hrn. Stadtbaumeisters Weyer. — Ziemlich bedeutend. Einiges wenige Italienische aus späterer Zeit. Besonders zahlreich an Niederländern des 17ten Jahrhunderts, und darunter namentlich einige gute holländische Landschaften. Dann auch Einiges von älterer nordischer Kunst, dies meist jedoch nicht sonderlich ausgezeichnet.

Sehr artig ein, schon von Passavant angeführtes altholländisches, dem A. van Ouwater nahe stehendes Bildchen. Man sieht eine holländisch gothische Kirche hinab; rechts die Reihe der Säulen auf der einen Seite des Schiffes, als Achat gemalt, — durch sie blickt man ins Freie hinaus; über den Säulen wölbt sich die aus Brettern gebildete spitzbogige Tonnendecke. Im Schiff der Kirche sitzt gross und stattlich — natürlich ausser allem Verhältniss zur Architektur — Sanct Peter als Papst; zwischen den Säulen kniet der geistliche Besteller des Bildes. Die Ausführung ist ziemlich sauber, sehr fein in den Köpfen, die schlicht naturalistisch gehalten sind, doch der Kopf des Petrus nicht ohne Würde. Sehr eigen ist jener von Passavant erwähnte kühle Farbenton, der durch das ganze Bildchen geht

[1]) Ob das Bild des Berliner Museums, welches mit dem Namen eines „Petri Christophori“ bezeichnet war und sich durch feine Individualisirung in Form und Farbe auszeichnet, — ob das Bild im Besitz des Hrn. J. D. Passavant zu Frankfurt a. M. von „Petrus XPR“ vom J. 1417, das eine grossartig alterthümliche Anlage mit fein naturalistischer Durchbildung verbindet, bestimmt von derselben Hand sind, lasse ich hier dahingestellt.

und so in der Carnation, wie in sämmtlichen Accessoirs, in der Luft, durchweg eine eigen helle Stimmung vorwalten lässt.

Köln. Gemäldesammlung des Hrn. Zanoli. — „Johannes Malbodius, 1527." — Diese Inschrift auf einem kleinen, höchst sauber ausgeführten Bildchen: der leidende Erlöser, von den Schergen verspottet. Aeusserst zarte und mit Glück beendende Technik; aber schon sehr charakteristisch, wie die tiefere Auffassung mangelt und statt dessen das manierirte, outirirte, grimassenhafte Wesen einzutreten beginnt. Die Grundlage aber noch entschieden heimisch.

Ausserdem dem Mabuse, und gewiss mit Recht, zugeschrieben: Eine Porzia (?) mit der Urne, der Berliner Madonna, die das Kind säugt, vollständig entsprechend; — und eine Venus mit Amor, kleine Dimension, stattlich italienisirend.

Im Uebrigen noch manche, für die Entwickelung der nordischen Malerei im Anfange des 16ten Jahrhunderts nicht unwichtige Bilder. So: ein Bild (ich glaube, die angeklagte Ehebrecherin), das mir als Patenier erschien. — So eine Anbetung der Könige mit phantastisch gothischer Renaissance-Architektur, das an den Spanier Juan de Juanez erinnern dürfte.

Viel Schätzenswerthes an holländischer, auch an italienischer Malerei, Kabinetsbilder u. A. dergl. Eine grosse Lucretia von Furini. — Eine schöne Copie kleineren Maassstabes von der Johanna von Arragonien, angeblich von Giulio Romano. Das Roth der Wangen ins Ziegelartige spielend, der Wangenschatten sehr schwarz, sonst höchst ausgezeichnet. — Eine Madonna mit dem Kinde, ganze Figur, von Filippo Lippi.

Köln. Bei Hrn. Baumeister. — Bildniss der Aebtissin de la Rochefoucauld, von Gerh. Honthorst, 1638 (mit seinem Namen und Datum). Den allerbesten holländischen Portraitmalern, in der Zeit und Richtung des Rembrandt (d. h. ohne dessen späteren Manieren) völlig würdig zur Seite stehend.

Köln. Bei Hrn. von Geyr. — Verspottung Christi von A. van Dyck, meisterhaft. (2 F. 9 Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit.)

Köln. Bei Hrn. Essingh. — Merkwürdig vier nicht grosse Tafeln mit einzelnen Heiligenfiguren: Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Christophorus und der Engel Gabriel. Angeblich Dürer, und ihm in der That sehr ähnlich, so dass man namentlich bei dem schönen Johannes Bapt., dessen Kopf fast gänzlich dem schönsten Dürer entspricht, leicht zweifelhaft werden dürfte. Andres aber hat doch wieder nicht seine scharfe und bestimmte Charakteristik, und so ist durchweg auch die Farbe nicht völlig in seiner durchsichtigen Transparenz, auch hat sie, der Abtonung nach, ein späteres Element. Ich vermuthe, dass die Bilder von einem der trefflichsten Schüler Dürer's, und zwar, zumal sie aus Westphalen stammen, von H. Aldegrever, herrühren.

Noch zahlreiche andre Bilder, meist holländische Kabinetstücke, darunter ausgezeichnete Sachen.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Eine Wiederholung des im Folgenden zu nennenden Coblenzer Bildes, der Madonna mit der h. Barbara, der hier indess noch die h. Katharina zugesellt ist. Mehr beschädigt als jenes.

Coblenz. Langisch-Städtische Gemälde-Gallerie im Lokale des Hospitals. — Vorzüglich bemerkenswerth: Eine Madonna mit dem

Kinde. Sie hält ihm die Brust vor; es lehnt sich dagegen und sieht zum Beschauer heraus. Daneben die h. Barbara, in einem Gebetbuche lesend. Ueber der Madonna ein Vorhang, von kleinen Engelchen gehalten. Im Hintergrund, unter Bäumen, sitzt Joseph. — Einer der besten Niederländer, die mit heimischer Vortragweise italienische Formen verbinden. (Für Mabuse vielleicht zu schön in der Farbe, obgleich Einzelnes an ihn erinnert.) Auch die Composition der Hauptgruppe ist italisch, und zwar mailändisch (mehr Luini als Leonardo). Die Madonna ungemein schön, die Barbara nicht gar schön leonardesk; doch die ganze Auffassung überaus rein. In der Carnation kühle graubräunliche Schatten; sonst ein röthlicher Ton, der besonders im Gesicht der Madonna sehr luinesk erscheint. Die Gewandstoffe dagegen in ganz flandrischer Farbenkraft. Die Bäume und Andres artig spielend behandelt.

Ausserdem eine nicht unbeträchtliche Anzahl verschiedener Bilder, meist aus dem 17ten und 18ten Jahrhundert. Darunter einige gute Niederländer.

Coblenz. Bei Hrn. Dietz. — Gemälde: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Wiederum einer der trefflichsten Niederländer vom Anfang des 16ten Jahrhunderts, dem Mabuse in dem Bilde der Kreuzigung im Berliner Museum ähnlich, doch freier und nobler in den Köpfen.

Schloss Rheinstein. — Unter den zahlreichen Kunstgegenständen, mit welchen dasselbe ausgestattet ist: zwei Handzeichnungen von Albrecht Dürer, St. Hubertus und St. Antonius von Padua.

Trier. — Hermes'sche Gemäldesammlung (im Gymnasium).

Zwei schmale und hohe Bildchen der Eyck'schen Schule. Das eine ist ein Mittelstück und enthält oben den h. Georg mit der knieenden Donatorin, unten den h. Christoph; das andre ist ein Flügelbild und hat ebenfalls zwei Heilige übereinander. Treffliche Arbeiten, dem Johann v. Eyck ziemlich nah, doch etwas derber und nicht so schön in der Farbe.

Kleines Altärchen, auf der Mitteltafel die Verkündigung, auf den Flügeln Gebete in Goldschrift. Den Bildern des Hugo van der Goes im Berliner Museum durchaus verwandt.

Köpfe des Christus und der Maria. Alterthümlich typisch in moderner Behandlung; der Madonnenkopf jedoch nicht, wie gewöhnlich bei diesen Bildern, lang von vorn, sondern etwas von oben gesehen [1]). — Randschriften. Bei dem Christuskopfe steht, dass das Original sich in S. Silvestro zu Rom, bei dem Marienkopfe, dass das Original sich in S. Maria maggiore zu Rom befinde.

Eine Landschaft, reich phantastisch, ohne Zweifel von Patenier; vorn eine treffliche Madonna mit dem Kinde.

Ein stehender Christusknabe mit dem Lamm, scheint van Dyck.

Noch sehr vieles Andre. Einige gute niederländische Genrebilder, einige sehr ausgezeichnete Stillleben (Geflügel); auch einiges leidlich Gute aus spätitalienischer Zeit.

Unvortheilhaft aufgehängt und überfüllt.

[1]) Einen ähnlich typischen Marienkopf, über einer Halbfigur in rococoblumigem Kostüm — ein Bild von eigen phantastischem Reiz — sah ich bei Hrn. Direktor Wyttenbach zu Trier.

V. GLASMALEREI.

Köln. St. Kunibert. — Die drei oberen Fenster in der Mitte der Absis reich mit biblischen und legendarischen Vorgängen, die teppichartig von buntem Arabesken- und Ornamentwerk umschlossen werden. In jedem der drei unteren eine Heiligenfigur (S. Cordula, S. Johann Bapt., S. Ursula), jede von einem reichen Arabeskenrahmen umgeben. Aehnlich zwei andre Fenster, in der nördlichen Giebelwand des östlichen Querschiffs, unterwärts. — Diese Arbeiten sind sehr interessant für den spätromanischen, ins Germanische übergehenden Styl. In den Arabesken herrscht entschieden die romanische Grundform vor, doch in reichen und mannigfaltig schönen Zusammenstellungen. Die drei Oberfenster erscheinen hiedurch ganz wie Teppiche, zum Theil zu kraus, was aber ebenfalls für die romanische Spätzeit charakteristisch ist. Im Figürlichen entwickelt sich auf der Grundlage des strengen Byzantinismus schon ein leichter und mannigfach bewegter Schwung. der sich zum Theil zu direkt germanischen Motiven umgestaltet. Die genannten drei unteren Figuren sind in solcher Weise ganz bedeutsam.

Heimersheim. Kirche. — In den beiden Mittelfenstern des Chores alte Glasmalerei, frühgermanisch, noch mit byzantinischen Reminiscenzen; links Heilige, rechts biblische Vorgänge. In der strengen miniaturartigen Behandlung colorirter Umrisse. Leuchtende Farben.

Köln. Dom. — Die Glasfenster des Chores sind durchaus einfach musivisch aus Hüttengläsern (das Rothe als Ueberfangglas) zusammengesetzt. Nur Weniges, z. B. die Bezeichnung der Gesichtstheile, ist an den inneren Seiten mit Schwarz aufgemalt. Somit sind es ganz einfach colorirte Linearzeichnungen, und zwar im einfach strengen Style der Zeit von 1300. Die fast übergrosse Einfachheit und der noch unausgebildete Charakter, im Vergleich zu den übrigen Arbeiten derselben Periode, sind fast befremdlich. Doch erscheint u. a. die Madonna mit dem Kinde, in der Anbetung der Könige am Mittelfenster, in den Umrissen schon sehr anmuthig und gefühlt. Von wunderbarer Wirkung aber ist die Farbenpracht, in ihrer vollen Glut. Das Ganze ist auch mehr teppichartig behandelt, in verschiedenartiger Weise, die oberen Fensterfüllungen im reichsten kaleidoscopischen Wechsel, wobei zugleich zu bemerken, dass über den Gestalten nur sehr niedrige Tabernakelkrönungen, die in gleichmässig horizontaler Linie gegen das Teppichmuster abschliessen und nicht in dieses hineinwachsen, angebracht sind. Das Ganze bildet eine vortrefflich architektonische Füllung.

In den Kapellen des Chor-Umganges ist ebenfalls noch ein grosser Theil der alten Glasmalereien erhalten, besonders vollständig die der heil. drei Königs-Kapelle. In Styl und Behandlung stehen sie den vorgenannten völlig parallel.

Coblenz. S. Florin. — In die Fenster des südlichen Seitenschiffes vertheilt, Stücke von grösseren Fensterbildern. Kleine, mit musivischen Mustern umgebene Darstellungen aus der Geschichte Christi; schlicht germanisch.

Im nördlichen Seitenschiff: zwei Darstellungen Christi am Kreuz mit Maria und Johannes, streng germanisch; — und die Himmelfahrt Christi, weich germanisch. (Beide in Einem Fenster.) Nach v. Lassaulx's Angabe

stammen diese Glasmalereien, als Geschenk des Ministers v. Stein, aus Dausenau, zwischen Ems und Nassau.

St. Goar. Stiftskirche. — Reste alter Glasmalereien im Obertheil der Fenster des südlichen Seitenschiffes. — In den Fenstern der südlichen Empore ebenfalls ein Paar gute, aber sehr verflickte Heiligenfiguren.

Oberwesel. Stiftskirche. — In den Fenstern noch allerlei hübsches Glasornament.

Köln. St. Gereon. — In den Fenstern der Sakristei noch bedeutende Theile streng gothischer Glasmalerei in gutem Style: die Rosetten und unten eine Folge von einzelnen Heiligen.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — Das kolossale Fenster in der Westfaçade der Kirche, ganz mit Glasmalerei ausgefüllt, von der nur einige Theile fehlen und Weniges beschädigt ist. Es sind reiche Tabernakel-Architekturen in einem eigen gothischen Style, in dem sich der Bau der freien Spitzthürme mit den Formen des Burgbaues verbindet, so dass scheinbar etwas der Renaissance Verwandtes zum Vorschein kommt; die Bögen dabei sind schon rund und mit geschweiften Giebeln versehen. Die Farbe der Architektur ist gelb, mit einfachen Schattentheilen, die Gründe sind bunt gemustert. — Unter den Tabernakeln sind zwei Reihen von Heiligen, übereinander; oberwärts in den Tabernakeln kleine Figürchen. Weiter nach oben, in dem untersten Theile der Stabverschlingung des Fensters, sind acht musicirende Engel, und darüber die grossen Brustbilder der vier Kirchenlehrer. In den oberen Theilen fehlt viel. Alles Figürliche ist weiss und grau schattirt. — Der figürliche Styl giebt ein volles, reiches Germanisch, mit vollen, weich geordneten Falten und wenig geschweiften Stellungen. Die Köpfe, auf älter kölnischer Grundlage, sind weich naturalistisch, bei den Kirchenvätern vortrefflich, bei einzelnen Gestalten schon auf den sogenannten Isr. v. Meckenen hindeutend. Zeit um 1420—30.

Sonst sind die Fenster, soweit sich die alte Verglasung erhalten hat, durch die zierlichsten Grisaille-Ornamente in sehr mannigfaltiger Weise ausgezeichnet.

Kirche des Dorfes Münster an der Nahe, unweit Bingen. — Einige Reste guter Glasmalerei des 15ten Jahrhunderts, namentlich Maria und Johannes nebst den Füssen des Crucifixes im mittleren Chorfenster.

Köln. Dom. — Reste von Glasmalerei in zwei Fenstern der Interims-Mauer [1]) des nördlichen Querschiff-Flügels: Heilige auf Teppichgrund und in architektonischer Umgebung; links die hh. Pantaleon und Laurentius als Kniebilder, rechts die hh. Andreas und Petrus, etwas kleiner in ganzer Figur. Etwa erste Hälfte des 15ten Jahrhunderts. Trefflich durchgebildet germanisch, die Köpfe mit anmuthig edelm, noch ziemlich kölnischem Ausdruck. Die weisse (und schattirte) Farbe schon wesentlich vorherrschend, doch im Ganzen noch eine stylgemässe Gesammtwirkung.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Kapelle Hardenrath. Die schon erwähnte sehr beschädigte Glasmalerei in dem Hauptfenster der Kapelle, die in der Hauptdarstellung die Kreuzigung Christi enthält und

[1]) Diese Mauer ist bei dem inzwischen erfolgten Weiterbau des Domes beseitigt.

eine Verwandtschaft mit der Richtung des sogenannten Israel von Mekenen erkennen lässt. Auch hier starke Mitbenutzung weissen Glases.

Trier. St. Matthias. — Im Mittelfenster des Chores, dasselbe aber nicht ganz ausfüllend, ein grosses Glasgemälde: Christus am Kreuz, mit Maria, Magdalena und Johannes. Treffliches Werk aus der Zeit um 1500. In den Farbenmassen das Weissgrau vorherrschend.

Köln. St. Georg. — Im (erweiterten) Mittelfenster der Absis ein schönes Glasgemälde, c. 1500, aus der ehemaligen Kirche St. Lorenz. Im Obertheil Christus am Kreuz, Engel, die das Blut auffangen, Maria und Johannes. Unterwärts in der Mitte St. Laurentius, zu seinen Seiten der Donator und ein Engel mit einem Wappen. Sehr edel in dem eckigen Style. Meist weiss und graue Schatten, nur einzelne schöne Farben (wie die späteren Domfenster).

Köln. St. Severin. — Im Mittelfenster der Chor-Absis ein gutes Glasbild der Kreuzigung, Anfang des 16ten Jahrhunderts.

Köln. S. Maria in Lyskirchen. — In den Fenstern der Seitenschiffe gemalte Tafeln; die der Nordseite gute Beispiele der Malerei aus der früheren Zeit des 16ten Jahrhunderts; die der Südseite mehr fragmentirt, zum Theil etwas früher.

Köln. Dom. — Die berühmten Glasgemälde des nördlichen Seitenschiffes (wiederholt mit der Jahrzahl 1509 versehen) haben für mein Gefühl gerade keinen vorzüglich hohen Kunstwerth, so reiche Pracht der Farbe sich an ihnen auch im Einzelnen entfaltet. Es fehlt ihnen vor Allem die gesetzliche architektonisch rhythmische Wirkung. So zunächst in der Farbe, in der das Weiss allzusehr vorherrscht, so dass die andern Glanzfarben in Ermangelung des Helldunkels, zu Flecken werden. Dies ist um so störender als in der Composition das Teppichgesetz, der Teppicheinschluss u. s. w. fehlen. Obgleich die Gestalten und Gruppen allerdings zumeist unter Baldachinen befindlich dargestellt sind, so dehnen sie sich doch viel zu sehr über die ganze Fensterfläche aus und machen somit schon an sich die Totalwirkung wirr. Dann ist auch die Zeichnung und künstlerische Conception im Allgemeinen nicht gar bedeutend. Es ist eine ziemlich handwerksmässige Behandlung derjenigen Kunst, die sich in Deutschland im Gefolge der Eycks ausbildet, etwa den Westphalen und den roheren Wohlgemuths parallel. Zudem ist die malerische Durchbildung auch noch auf einer nur anfänglichen Stufe. — Dennoch ist Einzelnes vortrefflich gedacht, und natürlich die Pracht des Ganzen und der Masse desselben sehr wirksam.

Köln. Maria auf dem Kapitol.

Südliches Seitenschiff:

Erstes Fenster nach Westen. — Oberwärts: h. Jacobus Pilger, h. Ursula mit Jungfrauen, ein ritterlicher Heiliger. Darunter: Donator, Engel mit Wappen, Donatorin mit zwei Töchtern. Bez. 1514. In schöner, trefflicher Entwickelung, Gesichter weiss, doch sonst mehr Farbe als in den Fenstern im nördlichen Seitenschiff des Doms. Recht treffliche Durchbildung. Die h. Ursula und die weiblichen Donatoren von grosser Anmuth. Der Styl im Allgemeinen als ein sehr würdiges Beispiel der Zeit.

Zweites Fenster. — Nur eine Madonna in der Mitte erhalten, nicht so bedeutend.

Drittes Fenster. — Ebenfalls recht gut. Doch wieder mehr Weiss, mehr Derbheit und Naturalistik.

Nördliches Seitenschiff:

Erstes Fenster gen Westen. — Mitteltheil. Christus am Kreuz, Maria und Johannes; unten der Donator. Weiss vorherrschend. Sehr nobel und würdig durchgebildet. Hauptbeispiel der Kunst.

Zweites Fenster. — Oben drei Heilige (der eine war erneut, wohl mit Oelfarben, und ist wieder erloschen). Unten links Johann Heller von Frankfurt (sacre theologie professor), Engel mit Wappen, Jacob Heller von Frankfurt und seine Frau. Ausgezeichnet in feiner Durchbildung, doch nicht rechte Grösse des Styles, auch nicht rechte Harmonie.

Drittes Fenster. — Nur eine ganz hübsche Madonna mit dem Kinde und der Donator.

Reste von zumeist verdorbener Glasmalerei in den oberen Chorfenstern.

Köln. Evangelische, ursprünglich Antoniterkirche. — Im Mittelfenster des Chores ein schönes Glasbild, Crucifix, Maria, Johannes und blutauffangende Engel. In jener schönen durchgebildeten Weise, die auf die Fenster im nördlichen Seitenschiffe des Domes folgt. Brillante, barock gothische Einrahmung (ebenfalls gemalt). Interessant, doch nicht bedeutend geistreich.

Köln. St. Peter. — Namhafte Anzahl von Glasmalereien aus dem 16ten Jahrhundert, d. h. der Zeit, in der moderne Elemente sich der heimischen Weise beimischen. Die bedeutendsten sind die Darstellungen der drei Chorfenster: Dornenkrönung, Kreuzigung (mit der Jahrzahl 1528) und Grablegung, darunter Donatoren, Heilige und Wappen. Hier das Heimische noch vorwiegend. Ziemlich bunt in der Gesammtwirkung, wie die Domfenster, nur weniger weiss; die Durchbildung aber viel gediegener, mit mehr Sinn und Geschmack, Einzelnes sehr würdig. Dabei aber auch Modernitäten in den gerüsteten Kriegsleuten etc. — Ausserdem noch einzelne Darstellungen in vielen andern Fenstern, meist einzelne Heilige, bei denen im Ganzen noch mehr Farbe, doch weniger Adel und Durchbildung. Auf einem Fenster fand ich die Jahrzahl 1528, auf einem andern 1530.

Köln. St. Pantaleon. — In den drei Fenstern des gothischen Chorschlusses die Reste einer ungemein schönen, farbenreichen und durchgebildeten Glasmalerei, deren Styl indess die beginnende Renaissance zeigt. Etwa aus dem zweiten Viertel des 16ten Jahrhunderts. In der Mitte die Kreuzigung, zu den Seiten Heilige, ausserdem Engel und Wappen.

Kyllburg. Stiftskirche. — Drei gemalte Fenster im Chorschluss, das in der Mitte von 1533, die beiden zu den Seiten von 1534. Recht interessant. Links Scenen der Geburt Christi, in der Mitte und rechts Scenen der Passion. Unterwärts, durchgehend, Heilige und Donatoren. Compositionen mit Benutzung Dürer'scher Motive. Geistreich im Style der Zeit durchgebildet; doch fehlt die entschieden brillantere, buntere, mehr teppichartige Farbenwirkung. Die Köpfe meist recht ausdrucksvoll. Die Figuren und die Gewandung verstanden. Die dargestellte Architektur in spielender Renaissance, die sich aber dem Ganzen leidlich fügt. An dem Glasfenster zur Rechten ist etwa das untere Viertel beschädigt und durch weisses Glas ersetzt.

VI. GRABPLATTEN MIT ZEICHNENDER DARSTELLUNG.

Coblenz. St. Castor. — Grabstein im nördlichen Flügel des Querschiffes mit der Inschrift „Scolasticus." Merkwürdige Technik. Wachsartige Farben, die enkaustisch, nach dem Princip der alten Glasmalerei, aufgelegt zu sein scheinen. Freilich nur noch Reste davon. Die Zeichnung ist byzantinisch, die architektonische Umgebung früh germanisch.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — An der Wand unter der Orgelbühne zwei Grabsteine: schwarzer Stein, mit farbig incrustirten Linien (die in neuerer Zeit mit Farbe nachgezogen).

Der ältere und reichere ist der einer Aebtissin Shadewig (?), gest. 1304; ihre Gestalt unter gothischer Tabernakelzeichnung; Gesicht, Schleier und Hände von weissem Marmor, mit schwarzer Linearzeichnung.

Der jüngere und einfachere ist der der Aebtissin „Margaretha de Meroyde condicta de frankenbergh", gest. 1504.

Brauweiler. — In der Kirche u. a. ein Grab mit nicht grosser Metallplatte, mit einfach gravirter Darstellung eines Abtes; 15tes Jahrhundert.

Cues. Kapelle des Hospitals. — Im Chor die messingene Grabplatte des Kardinals Cusanus mit gravirter Darstellung. In der Mitte die ganze Figur des Kardinals, vor sich eine Inschrifttafel haltend (mit der Angabe, dass das Denkmal 1488 gewidmet). Unter dem Kopf ein Kissen mit Wappen. Im Style der Zeit, das Gesicht sehr lebenswahr. Einfache Umrisszeichnung und kein architektonischer Grund. In der um den Rand der Platte laufenden Inschrift heisst es: „Nicolao de Cusa, sancti petri ad vincula pb'ro cardinali et epo Brixwen qui obiit Tuderti fundator hujus hospitalis 1464"; auch, dass er in Rom begraben und hier sein Herz bestattet sei.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — Messingene Grabplatte des Herzogs Gerhard von Jülich und Berg, gest. 1475. Sehr gross, aus zwölf Stücken zusammengenietet. Die gravirte Darstellung künstlerisch nicht sehr bedeutend: der Herzog ganz geharnischt, wie ähnliche sculptirte Gestalten auf Grabsteinen; einfache Tabernakel-Architektur [1]).

VII. KIRCHLICHES PRACHTGERAETH.

1. Altchristlich.

Coblenz. Bei Hrn. Assessor Burchard. — Cylinderartiges Elfenbeingefäss von 5 bis $5^3/_4$ Zoll Durchmesser. Umher in Relief dargestellt:

[1]) Die ungleich schönere und reicher durchgeführte, noch im germanischen Styl des 14ten Jahrhunderts gehaltene Grabplatte des Bischofes Wigbold von Culm, gest. 1398, ist nicht mehr vorhanden. Ihre Abbildung, wie die der obigen, in dem Werke von Schimmel: die Cistercienser-Abtei Altenberg bei Köln (Einen Abdruck derselben auf Papier sah ich bei Hrn. de Noël in Köln.)

Christus, jugendlich, thronend, und die zwölf Apostel. Christus als Imperator, die Apostel in mannigfach lebhaften Bewegungen, sehr verschiedenartig, fast nach einem akademischen Princip. Dann noch das Opfer Isaacs, daneben der Engel in der Gestalt einer Victoria. — Scheint entschieden ältest christlich, constantinisch, den ältesten Sarkophagsculpturen in aller Beziehung auffallend verwandt [1]).

Im Besitz des Herrn Burchard noch manch hübsches, mittelalterliches Holzschnitzwerk.

---

2. Romanische Epoche.

Trier. Dom. — In der Schatzkammer: Ein Reliquienkasten von vergoldetem Silber, $11^3/_8$ Zoll lang, $7^3/_8$ Zoll breit, $9^3/_8$ Zoll hoch, mit dem allerreizendsten und geschmackvollsten Filigran bedeckt. Die Hauptmuster desselben sind Bandverschlingungen im Style des elften Jahrhunderts.

Ebendaselbst noch andre weniger bedeutende Reliquiarien.

Trier. Liebfrauenkirche. — Altare portatile. 17 Zoll lang, etwas über 8 Zoll hoch und breit. Ein Holzkasten, bekleidet mit Silberplatten, vergoldeten Kupferplatten und Elfenbeinplatten. — Oben in der Mitte ein kleiner Stein, umher die Umschrift: „Hoc altare beatus Willibrordus in honore Dni Salvatoris consecravit supra quod in itinere missarum oblationes do͞ offerre consuevit in quo continetur de ligno crucis Christi et de sudario capitis ipsius.“ Auf dem Deckel oben eine getriebene Silberplatte: Christus zwischen Moses und Petrus, darunter drei andre Figuren (Transfiguration?); etwas grob romanisch, gegen Ende des zwölften Jahrhunderts. Umher noch andre Umschriften, auf die in dem Altärchen befindlichen Reliquien bezüglich. — An der einen Langseite eine Elfenbeinplatte: Madonna mit dem Kinde, ganze Figur, und zwei verehrende Engel, streng romanisch, aber gut im Gefühl (daneben griechische Buchstaben). Auf jeder Seite derselben ein Elfenbeinrelief mit drei Brustbildern von Heiligen übereinander. Zu den Seiten eines jeden von diesen drei getriebene Brustbilder. (An dieser Langseite also im Ganzen zwölf Brustbilder). — Auf der andern Langseite der Tod der Maria, in strengem, roh byzantinischem Styl. Die Seitenfelder wie auf der ersten Langseite, doch statt der je drei, hier nur je zwei Brustbilder; von den getriebenen Brustbildern sind vier verloren. — Auf der einen Schmalseite Christus zwischen Maria und Johannes, auf der andern ein h. Abt und ein h. Bischof, — getriebene Arbeiten im schwer germanischen Style des 14ten Jahrhunderts. — Die Seitenflächen sind meist sämmtlich umfasst von breiten Kupferstreifen mit Goldornamenten romanischen Styles.

[1]) Dies Werk, ein Unicum in seiner Art, ist, nachdem ich die Aufmerksamkeit der Kenner auf dasselbe geleitet hatte, in die zum Berliner Museum gehörige Kunstkammer übergegangen. Rücksichtlich der noch rein antiken Behandlung eines christlichen Gegenstandes kann demselben etwa nur der bekannte Sarkophag des Junius Bassus an die Seite gestellt werden. Ohne Zweifel war es ursprünglich zur Aufbewahrung der Eucharistie bestimmt. Herr Burchard erzählte mir, dass er es bei einem Bauern in einem Dorfe auf der Mosel gefunden und dass es dort als Fuss eines, mit dem unteren Stammende hineingesteckten Crucifixes gedient habe.

Trier. St. Matthias. — Reliquienbehälter, 2 Fuss 4 Zoll hoch, 1 Fuss 8¾ Zoll breit. In der Mitte ein Doppelkreuz, aus Stücken des h. Kreuzes zusammengesetzt, umher eine Menge andrer Reliquien unter Krystall. Alles mit vergoldeten Kupfereinfassungen umgeben. Dann noch ein breiter Rahmen. Innerhalb des letzteren läuft eine Niello-Umschrift, des Inhalts, dass Anno M.... (Datum und Name sind ausgeschliffen) ... ein Holz des heil. Kreuzes aus Constantinopel gebracht habe. Der ganze Charakter gehört der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts an. Die Einfassungen bestehen zunächst in feiner Filigranarbeit, in die eine Menge Steine eingelassen sind; ausserdem in Platten mit getriebenen Mustern im schönen spätromanischen Style. Auch in dem Hauptrahmen sieht man eine schöne durchbrochene Leiste mit allerlei Thieren. Der Hauptrahmen ist in ähnlicher Weise behandelt, wie die andern Einfassungen, doch besonders reich; darin sechs grosse Stücke mit ungemein geschmackvollen Emaille-Mustern, im Style der allerschönsten Arbeiten dieser Art. Zu den Seiten des Kreuzes noch zwei Hautreliefffiguren von vergoldetem Kupfer, Engel, welche Rauchfässer schwingen, von vortrefflicher Arbeit; feinfaltig germanischer Styl, in seinem Uebergange aus dem Romanischen. — Unter der grossen Menge schmückender Edelsteine finden sich zwei grössere antike Cameen (ein jugendlicher Imperatorkopf und Hebe mit dem Adler) und 21 Gemmen, Arbeiten, die in künstlerischem Belang nicht eben eine ausgezeichnete Bedeutung haben. — Die Seitenflächen des Behälters sind mit sehr schön getriebenem Ornament versehen. — Auf der Rückseite ist eine grosse Kupferplatte, vergoldet, mit gravirten Darstellungen: in der Mitte Christus, umher die Evangelisten-Symbole; oben und unten eine Reihe von Heiligen und Wohlthätern des Klosters unter romanischen Architekturen. Der Styl spätromanisch, engfaltig in seiner feineren Beweglichkeit; die Ausführung nicht gar geistreich.

Trier. Hermes'sche Sammlung von Antiquitäten in der Städtischen Bibliothek. — Reliquienkasten, bestehend aus Kupferplatten mit niellirten Figuren auf Gold, die Köpfe en relief, Emaillegrund, zwölftes Jahrhundert.

Siegburg. Pfarrkirche. — Ein bedeutender Schatz von Reliquiarien, meist alle aus romanischer Zeit.

1) Klein, in Kapellenform, ganz einfach. Sechs vergoldete Kupferplatten mit figürlichen Darstellungen in Linearzeichnung und zum Theil mit reliefartig erhöhten Köpfen. Emaillirter Grund. Der Styl der Zeichnung streng und zum Theil roh byzantinisch.

2) Ein Altärchen, oben mit einem Porphyrstein und mit Bildertäfelchen geschmückt; das Figürliche: Gold mit schwarzen Niellolinien; der Grund: Email. Streng byzantinischer Styl. Linke Reihe der Täfelchen: Gottvater mit zwei Engeln; darunter die Taube; darunter der Crucifixus mit Maria und Johannes nebst Sonne und Mond: darunter Adam im Grabe stehend (wie eine Pietas), auf dessen Haupt das Blut Christi träuft. Rechte Reihe: Christi Himmelfahrt; Maria und Engel am Grabe; schlafende Wächter; Christus mit Magdalena im Garten. Zwischen beiden Reihen, oben und unten, die Apostel. An den Seiten des Altärchens die Figuren der Propheten und Aehnliche. Auf der Unterseite eine Schrift, gothisch auf Pergament, die das Altärchen als das des h. Mauritius bezeichnet; ausserdem Email-Ornament und ein emaillirtes, äusserst langes Verzeichniss der in dem Altärchen aufbewahrten Reliquien.

3) Ein Reliquiarium, wie No. 1, nur grösser und länger. Die Figuren der Vorderseite ganz en relief und angeheftet, wobei aber zu bemerken, dass die Plastik, besonders in den Gewändern, doch meist nur eine lineare ist. Streng byzantinischer Styl.

4) Ein Altärchen, wie No. 2, ebenfalls etwas grösser; auf der oberen Fläche mit einer Serpentinplatte; unten auf einer Pergamentschrift als „Altare portatile Sci Gregorii pape rome doctoris“ etc. bezeichnet. Zahlreiche Goldniellen mit Emailgrund. Oben umherlaufend ein Reigen von Heiligen, 32 an der Zahl, wobei der Grund aus reichemaillirten Laub-Ornamenten besteht; ausserdem noch vier Scenen der h. Geschichte, in herkömmlicher, doch trefflich belebter Composition. An den Seitenfeldern Figuren von Propheten und Patriarchen. Die Darstellungen in sehr sauberem byzantinischem Styl, geistvoll bewegt, mit Formenfülle, auch schon mit lebendigem Natursinn, selbst mit Anmuth und Klarheit im Faltenwurf. Dies besonders bei den oberen Darstellungen; doch sind auch die an den Seiten ganz gut.

5) Altärchen ohne Steinplatte. Die ganze Oberfläche ist eine Kupfertafel, darauf sechs Darstellungen, die durch Bogenbänder mit Inschriften getrennt werden; jede Seitenfläche besteht ebenfalls aus einem Stück: — des Abendmahl und dann meist Reihen sitzender Heiligen. Bewegt byzantinischer Styl, aber roh und ohne viel Formensinn. Goldniellen auf Emaillengrund.

6) Kapellenförmiger Kasten; seine Bekleidung verschiedenzeitig zusammengeflickt. Einige Platten mit guten Goldniellen auf Emailgrund; eine Reihe roh getriebener Figuren frühgermanischen Styles zwischen Säulen, u. s. w.

7) Grösserer kapellenförmiger Kasten mit getriebenen Darstellungen byzantinischen Styles auf dem Dache. An den Seiten romanische Arkaden, mit vergoldeten Säulchen und Bögen; in den Zwickeln der letzteren, vortretend, rohe Büsten. Im Grunde der Arkaden neuere gemalte Darstellungen.

8) 9) 10) Drei noch grössere Kasten mit reich emaillirten Säulen und Bögen und sonstiger, auch getriebener und ciselirter Fassung und Steinen, während alle Bildfelder neu gemalt sind. Besonders bedeutend der darunter befindliche Kasten des h. Anno, an dem Alles ungemein reich und im elegant romanischen Style verziert ist, die Säulen gekuppelt und mit sehr elegant ornamentirten Kapitälen, die Bögen rosettenartig gebrochen, in den Zwickeln Halbfiguren von getriebener Arbeit. Diese letzteren indess nur ziemlich roh romanisch.

11) Grosser Kasten, ganz mit vergoldetem Blech bedeckt; darauf gepresste Ornamente. Gothischer Styl. Einfach spitzbogige Nischen, in denen aber alles Figürliche fehlt.

Köln. St. Maria in der Schnurgasse. (Kirchliches Gebäude unbedeutend modernen Styles.) — Hinter dem Altar, hinter Gitterwerk, zwei grosse Reliquiarien. Grosse kapellenartige Schreine, mit Emaillen und getriebenen vergoldeten Arbeiten bedeckt, von denen aber, namentlich von den getriebenen Arbeiten auf den Seiten, schon Manches fehlt. Die Emaillen, — Säulen und Pfeiler mit Bögen, Einfassungen u. dergl., — in den mannigfaltigsten und geschmackvollsten romanischen Mustern; auch kommen unter ihnen mehrfach figürliche Darstellungen, ganz farbig und mit Goldlinien, vor, die in vortrefflichem Style gehalten sind. Die ge-

triebenen Darstellungen sind, in auffallendem Gegensatz, meist sehr roh schwerfällig gehalten.

Köln. St. Ursula. — Gothischer, modern überbauter Hochaltar. Dahinter ein von vier Säulen getragener hölzerner Schrein, mit den drei Reliquienkasten des h. Hippolytus, der h. Ursula und des h. Aetherius. Die beiden letzteren mit den brillantesten byzantinischen Emaillengeschmückt, namentlich der letzte mit vielen Säulen, Medaillons und getriebenem vergoldetem Silberblech. Früher traten die Vorderseiten dieser Kasten über den Altar hervor; sie sind aber sehr verdorben, das Figürliche abgerissen, etc.

Das Antipendium des Hochaltares von St. Ursula, ganz im ähnlichen Styl, befindet sich im städtischen Museum; es hat ein rosettenförmiges Hauptfeld in der Mitte und Arkaden mit Emailverzierung und getriebenen Streifen zu den Seiten. Die Füllungen bestehen überall aus späterer Malerei, die, nach einigen davon erhaltenen Figuren (Umrisszeichnungen auf Goldgrund mit gemaltem Nacktem) der Richtung des Meister Wilhelm angehört. Das Meiste davon gehört indess jüngster Erneuung an [1]).

Köln. St. Severin. — Reliquienkasten des h. Severinus. Altarförmig. Daran alt eine runde Emailplatte von etwa 6 Zoll Durchmesser mit der Figur des h. Severinus, in der gewöhnlichen romanischen Weise.

Ausserdem unter den dortigen Reliquienbehältnissen zu bemerken: ein Kreuz, mit vergoldetem Kupfer belegt. Auf letzterem, gravirt, Ornamente und die Symbole der Evangelisten. Roh byzantinisch, etwa erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts.

Köln. Dom. — Die Tumba der heiligen drei Könige, ein Reliquiarium von kolossaler Dimension, in Gestalt einer zweigeschossigen Kapelle 3 Fuss breit, 4½ Fuss hoch, 5½ Fuss lang; nach mehreren bedrohlichen Schicksalen in neuerer Zeit in der gegenwärtig erscheinenden Weise wieder zusammengesetzt und mit Ergänzungen versehen. Die Vorder- und Rückfläche, wie die Seitenflächen, mit in Hautrelief getriebenen figürlichen Darstellungen unter Arkaden: — an der Vorderseite, unterwärts, eine thronende Madonna, rechts die zur Anbetung nahenden heil. drei Könige nebst dem (1198 in Köln gewählten) Kaiser Otto IV., links die Taufe Christi; oberwärts ein thronender Christus zwischen zwei Engeln; — an der Hinterseite, unterwärts, die Geisselung Christi, der Prophet Jeremias und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes; oberwärts ein Salvator und die hh. Felix und Nabor; — an den Seitenflächen unterwärts sitzende Propheten, oberwärts sitzende Apostel. — Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass die Tumba einen grossen Reichthum byzantinischen Email-Ornamentes, an Säulen, Bogenstücken, Füllungen u. dergl. enthält; zierlichste Beispiele der Art. Die Kapitäle der Säulen sind mannigfach verschieden dekorirte Würfelkapitäle, durchbrochen gearbeitet. — Die figürlichen Darstellungen sind verschiedenartig, obgleich im Allgemeinen der spätbyzantinische Styl mit seinen Uebergängen ins Germanische ersichtlich wird. Die Darstellungen der Vorderseite (der Zeit um oder bald nach 1198 bestimmt angehörig) sind ziemlich roh und ungeschickt, so auch die Mehrzahl der Apostel. Das Uebrige dagegen zeigt die Entwickelung des Styles

[1]) In der „goldnen Kammer“ von St. Ursula befindet sich einer der Weinkrüge von Kana, welcher dem im Cither der Schlosskirche zu Quedlinburg bewahrten und ebenso bezeichneten Kruge gleich ist. (Kl. Schr., I, S. 623.)

in ihrer bedeutsamsten Ausbildung und dürfte für das Moment des Ueberganges, wo die Feinfaltigkeit zu den merkwürdigsten, der besten römischen Kunst verwandten Resultaten führt, ein Hauptbeispiel sein. Besonders gilt dies von der Hinterseite, wo die Strenge des Styles noch wohlerhalten ist. Unter den Propheten sind ebenfalls vortreffliche Figuren dieser Art, doch sehen die Köpfe zum Theil bedenklich modern aus.

Ausserdem enthält die Tumba einen grossen Kunstschatz durch die sehr bedeutende Menge antiker geschnittener Steine, die zu deren Ausstattung verwandt sind und unter denen sich im Einzelnen sehr schätzbare Stücke finden [1]).

Köln. Schatzkammer des Domes. — Altarkreuz, 3½ Fuss hoch, mit Emaillen und Steinen. Goldfiguren auf Emailgrund in der gewöhnlichen Art; die Figur des Crucifixus roh byzantinisch erhaben; in den Kreuzarmen die Symbole der Evangelisten. — Der Untersatz, aus verschiedenen Emailmustern und Säulen (Fragmenten der Tumba der heil. drei Könige) zusammengesetzt, bildet eine Art Schrein. Als dessen Haupttafel ist an der Vorderseite ein getriebenes Relief aus vergoldetem Silber eingesetzt: die Ausgiessung des heil. Geistes. Deutsch, Zeit um 1520, ziemlich handwerklich, doch immerhin tüchtig.

Stab des zeitlichen Chorbischofes, 6 Fuss lang, nach der interessanten Inschrift vom J. 1178. Oben mit einer Krystallkugel, über der sich eine Art Dreizack erhebt und von diesem getragen die Gruppe der Anbetung der Könige, die aber jünger erscheint als das Jahr der Inschrift. Ziemlich früh germanisch. Die Figürlein zwar schon weichfaltig, doch noch ziemlich unfrei. Die drei Stäbe der Gabel mit gravirten ornamentistisch phantastischen Darstellungen, die ganz artig sind, ob auch etwas flüchtig.

Kirche zu Deutz. — Ueber dem Altar ein grosser Reliquienkasten mit Emaillen und vergoldeten getriebenen Arbeiten. Die Dachfläche mit sieben Emailstreifen (von oben nach unten), ornamentistisch; oberwärts und unterwärts im Halbrund mit symbolischen und andern Darstellungen ausgehend. Zwischen den Streifen ziemlich grosse Email-Medaillons mit biblischen Scenen. Die Zwischenfüllungen von getriebenem Ornament. — Die Vorderfläche ebenfalls mit sieben Emaillstreifen, darauf (in Email gemalte) Figuren von Propheten oder Heiligen. In den Zwischenfeldern getriebene Figuren, etwa Apostel. Diese im strengen byzantinischen Styl, zum Theil mit grossartigen Motiven in der Anlage der Gewänder; den Arbeiten des heil. Dreikönigskasten in etwas verwandt, doch roher und strenger. Die Emailmalereien in der gewöhnlichen Art, namentlich auch was die Farben betrifft (grün, blau, weiss, etc.). Sonst noch Streifen zierlicher Emailmuster, und Dekoration von Steinen.

Sayn. Klosterkirche. — Reliquienkasten mit dem Arm des h. Simon. Länglich schmaler Silberkasten von moderner Arbeit, in welchem der Arm aufbewahrt wird. Dieser steht in einem grösseren, ebenfalls länglichen Kasten, von Holz, bekleidet mit vergoldetem Kupfer. Styl der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts. Leisten mit Platten von gravirter

[1]) Vergl. darüber u. A. die Schrift vom J. 1781 „Sammlung der prächtigen Edelgesteinen, womit der Kasten der dreyen heiligen Weisen Königen in der hohen Erz-Domkirche zu Köln ausgezieret ist, nach ihrem ächten Abdrucke in Kupfer gestochen. Nebst einer vorläufigen geschichtmässigen Einleitung durch J. P. N. M. V.“

oder getriebener Arbeit, die letztere zum Theil recht hübsch. Daran Füllungen und Rahmen mit sehr zierlichem Filigran und durchsichtigen Krystallplatten. Auf den Leisten eine Menge von Steinen. In den Giebeln Brustbilder von Engeln. Giebellinien und Dachfirsten mit emporstehendem Ornament. Auf den Giebelspitzen und in der Mitte des Firstes dicke runde Blumen, wohl componirt. (Der Arm ist, nach v. Lassaulx's Angabe, 1204 nach Sayn geschenkt.)

Köln. Museum. — Ausser dem schon erwähnten Antependium des Hochaltares von St. Ursula: zwei Reliquienkasten von Kupfer mit Emaille, wie gewöhnlich, nicht bedeutend.

Ein Buch. Auf dem Deckel eine roh getriebene vergoldete Salvatorfigur (grandiose Grundmotive). Umher Emailstücke.

Zwei zierlich byzantinisch geschnitzte Kämme, dem im Cither der Schlosskirche von Quedlinburg ähnlich. Zwei Buchdeckel mit zierlich geschnitztem byzantinischem Elfenbein.

Zwei merkwürdige Elfenbeinkasten, dem in der Berliner Kunstkammer befindlichen Jagdhorn und Kasten altorientalischen Ursprungs nicht allzufremd. Einiges deutet auch hier ziemlich bestimmt auf orientalischen Ursprung.

Auch Holzschnitzkasten der Art.

Köln. Sammlung des Hrn. Essingh. — Unter den Kunstgeräthen ein nicht ganz kleines Reliquiarium mit alten Emailplatten belegt, die Figuren vergoldet, theils en relief hervortretend (sehr plump), theils nur in gravirter Zeichnung bestehend. Sehr merkwürdig, wie unter den letzteren die Composition der Gefangennehmung Christi ganz im Charakter der altgriechischen Vasengemälde gehalten ist. Der Styl möchte etwa die frühere Zeit des zwölften Jahrhunderts andeuten.

Köln. Sammlung des Hrn. Leven. — Unter den Emaillen byzantinischen Styles — all jenen Arbeiten dieser Epoche in Köln und der Umgegend entsprechend — ein Reliquiar in Form eines reichverzierten Kreuzes mit dem schwerbyzantinischen Bildnisse des Erlösers [1]).

---

3. Epoche des späteren Mittelalters.

Carden. Stiftskirche. — Reliquienkasten des h. Castor (die Reliquien jetzt in Coblenz.) Ein Holzkasten, kapellenartig mit zierlich gothi-

[1]) Für den Ursprung der Emaillen dieser Art ist die Bemerkung wichtig, dass sie stets lateinische, nie griechische Inschriften haben.

Ich erwähne hiebei noch eines Reliquiars, das ich später in der Kirche zu Kaiserswerth sah. Reliquienkasten des h. Suibertus; seine gegenwärtige Ausstattung verschiedener Zeit angehörig. In der gewöhnlichen Form; vergoldetes Blech, zierlich byzantinisches Email. An den Seiten Arkaden im spätromanischen Styl; im Uebrigen ausgebildet gothisches Ornament. Vorn und an den Seiten sitzende Figuren, in Relief mit vorstehenden Köpfen, Christus (?) und Heilige, Apostel (?) an den Seiten: — germanisirend; manches Feine in der Gewandung, schwerfällige Köpfe. Auf den Dachflächen flache Reliefs aus der biblischen Geschichte, etwa wie im Uebergang aus dem Romanischen in das Germanische.

schem Schnitzwerk im Style des 15ten Jahrhunderts. Vergoldet, mit einigen geschnitzten Figuren und mit Malereien. — Die Schnitzfiguren nicht bedeutend: Christus und Madonna mit dem Kinde in den Hauptgiebeln, Petrus und Castor in den an den Langseiten vortretenden Giebeln, vier kleine Heilige an den Eckpfeilern. Der Styl gegen 1500; die Madonna, besonders ihr Kopf, gar anmuthig. — Die Malereien: An den Langseiten die Apostel, je drei und drei; kleine Figuren, nicht bedeutend; der Styl der Gewandung schon eckig, holzschnittartig, die Köpfe doch meist ganz gut, im Kölner Styl. Auf das Dach gemalt die Symbole der vier Evangelisten.

Münstereiffel. Pfarrkirche. — Auf der rechten Seite des Hochaltars ein in Holz geschnitzter grosser Reliquienkasten mit reichem und brillantem spätgothischen Ornament.

Köln. Schatzkammer des Domes. — Erzbischöfl. Prachtkreuz, 7 Fuss lang. Mit Silberblech belegt und mit vergoldeter Inschrift. Im Mittelpunkt das Kreuz Christi, an den Kreuzarmen die Symbole der Evangelisten in Email. Einfach gothische Arbeit. Die Emaillen scheinen roh und sind ziemlich verdorben.

Erzbischöflicher Krummstab, 6 Fuss lang von vergoldetem Silber. Eins der vollendetsten Meisterwerke gothischer Dekoration, in durchaus reinem, ächt gothischem Charakter. Die Krümmung wächst aus dem zierlichsten gothischen Tabernakelgehäuse hinaus; sie selbst wird von einem anmuthigen Engel getragen und ist mit den schönsten gothischen Blumen besetzt. Alles ist mit zierlich spielenden Emaillen und mit getriebenem Blattwerk geschmückt. In der Krümmung, ganz klein, die von einem Erzbischofe verehrte Madonna. Vierzehntes Jahrhundert.

Sehr hübsches Doppelkreuz aus vergoldetem Silber mit aufgelegten, sauber ciselirten Hautreliefs: Maria mit dem Kinde, die Symbole der Evangelisten, in der Mitte der kleine Crucifixus, unten ein knieender Erzbischof. Ansprechende Arbeit des 15ten Jahrhunderts.

Hübsches Kreuz von vergoldetem Silber, vorn der Crucifixus, hinten ziemlich roh gravirte Darstellungen. Gegen 1500. (Der Fuss von 1551.)

Monstranzförmiger Reliquiar aus vergoldetem Kupfer. c. 1500, hübsch, doch nicht gerade bedeutend.

Mehrere, zum Theil mittelalterliche Kelche.

Das kurfürstliche sogenannte „Schwert der Gerechtigkeit.“ Der Griff, dem Wappen zufolge von Erzbischof Hermann, Graf v. Wied (1515—47); die Klinge später, vom J. 1662. Die Scheide wohl mit dem Griff gleichzeitig: das zierlichste durchbrochene Laubgeflecht, aus vergoldetem Silber, unterlegt mit rothem Sammt. Sehr anmuthig mittelalterlich.

Köln. S. Ursula. — Unter den in der „goldnen Kammer“ befindlichen Reliquiarien: ein Paar zierliche Elfenbeinkästchen, etwa Toilettenkästchen, im zierlichsten geschmackvollsten germanischen Style des 14ten Jahrhunderts. Besonders schön der grössere, an dem ein Herr und eine Dame beim Schachspiele dargestellt sind. Sie enthalten Reliquien der h. Ursula und sind der Kirche zu diesem Behuf verehrt worden.

Köln. Museum. — Zierliche germanische Madonnenstatuette von Elfenbein.

Köln. Sammlung des Hrn. Leven. — Goldarbeiten, namentlich ein reiches Monile des 15ten Jahrhunderts.

Bonn. Münster. — Ueber dem Altar des nördlichen Kreuzflügels

eine vergoldete Madonna mit dem Kinde von getriebener Arbeit. Steif und ungeschickt im noch germanisirenden Style des 15ten Jahrhunderts; flau, möglicher Weise auch nur die Copie (oder Aufarbeitung?) eines älteren Werkes.

Trier. Liebfrauenkirche. — Silberne und vergoldete Monstranz, 2 Fuss 10 Zoll hoch. Bezeichnet: 1593 (urkundlich von Maximin Pollein.) Sehr reich gothisch und in glücklicher Entwickelung der Composition; späterer Styl, aber sehr gutes Verständniss für das Gesammtverhältniss. Darin mancherlei ziemlich schwere Figürlein, ohne sonderlichen Kunstwerth. Die Ausführung überhaupt nicht gar fein. Im Fuss moderne Gravirungen; diese im Styl der angegebenen Zeit gut renovirt.

Mayen. Kirche. — Aeltere Monstranz aus vergoldetem Kupfer. Nicht gar gross, aber in trefflich architektonisch gothischem Styl des 15ten Jahrhunderts. Figürchen; namentlich im oberen Theil eine germanische Madonna. Auf dem Fuss Darstellungen, gravirt und zugleich ein wenig getrieben: Madonna und Symbole der Evangelisten. [1])

Linz. Kirche. — Einfach gothischer Altarkelch von vergoldetem Silber mit der Namens-Inschrift des „Teilmannus Joill", Canonicus, Stifters des Altares des sogenannten Israel von Meckenen vom J. 1463.

---

4. Epoche der modernen Zeit.

Köln. Schatzkammer des Doms. — Eine sehr zierliche Pax von Gold, in der Form einer Renaissance-Architektur, mit Steinen, Perlen und Emaille-Darstellungen, mit dem Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg. Auf der Rückseite sehr anmuthig gravirte Arabesken.

Der Reliquienkasten des h. Erzbischofes Engelbertus, 1633 — 35 von Conrad Duisbergh in Köln gefertigt. Von ansehnlicher Dimension, in getriebenem, zum grössten Theil vergoldetem Silber, mit zahlreichen Heiligenfiguren, historischen Scenen und ornamentistischen Darstellungen; auf dem Deckel die ruhende Gestalt des h. Engelbertus. In dem ganz ansprechenden Barockstyle jener Zeit, ornamentistisch wohl beachtenswerth. Das Figürliche, Reliefs und Statuen, freilich ohne höhere Bedeutung.

Ein Paar Evangeliarien mit getriebenen Silberdeckeln. Zeit um 1650.

Prächtige Gold-Monstranz mit Edelsteinen und vielen Emaillen. Etwa der Mitte oder der Zeit gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts angehörig. Hauptbeispiel der damaligen Goldschmiedekunst.

Grosse prächtige Monstranz von vergoldetem Silber; Rococo. — An ihr ein prächtiger Halsschmuck von Amethysten und Türkisen befestigt, der einst das silberne Marienbild vom Erzbischof Gero zierte; mit Namen und Wappen des Gebers, Erzb. Max Heinrich (1650—80), bezeichnet. — Ein goldner Zweig, Blumen und Blätter von Email und mit Steinen besetzt, von demselben Marienbilde und mit derselben Bezeichnung.

[1]) Ausgezeichnete Monstranzen ähnlicher Art sollen u. A. befindlich sein in den Kirchen von Saarburg, Morbach (unterhalb Trier), Moselkern, Ediger, Altenahr.

Zehn kleine Elfenbeinreliefs der Passionsgeschichte, von Melchior Paulus 1703 — 33 geschnitzt. Sehr sauber gearbeitet, aber freilich im Style dieser Zeit.

Anhang: Anderweitiges Kunstgeräth in Sammlungen.

Trier. Städtische Bibliothek (im Gymnasium). — Besondres Zimmer mit Antiquitäten der Hermes'schen Sammlung (eng zusammengestellt): Grosse Menge von Geräthen und kleinen Kunstsachen, wie man sie in den Kunstkammern findet:

Eine Menge Gläser der verschiedensten Art, unter diesen mehrere venetianische.

Einige Majoliken.

Einige Emaillen (darunter eine Tasse mit farbigen Bildern im guten Style der Schule von Fontainebleau, mit der Inschrift: N. Laudin emaillieur pres les jesuistes a Limoges.)

Eine Menge mittelalterlicher Krüge.

Allerlei andres, zum Theil aussereuropäisches Geräth.

Mannigfaches Schnitzwerk, darunter einige mittelalterliche Elfenbeine von Werth.

Kirchliche Geräthe (namentlich ein Reliquienkasten, Kupferplatten mit niellirten Figuren auf Gold, die Köpfe en relief, Emaillegrund; 12tes Jahrhundert.)

Kleine Bilder verschiedener Art, namentlich ein indisches.

Waffen aus verschiedenen Zeiten und Ländern.

Kleine Sammlung von Siegeln, mit trefflichen und interessanten Beispielen.

Im Lokale der Bibliothek noch ein grosser Theil der Hermes'schen Sammlungen: eine grosse Menge von Oelgemälden, kleinen Glasgemälden, von Schnitzwerken in Alabaster, Holz etc. und von andern Sculpturen, chinesischen Bildern etc. etc. Die grössere Mehrzahl aus modernen Zeiten und nicht sonderlich werthvoll, doch auch manches ganz interessante Stück. Einzelnes Gute aus dem Mittelalter.

Köln. Museum. — Einige treffliche Limosiner Emaillen, grau in grau.

Venetianische und andre Gläser.

Ein Paar Majoliken.

Schöner Elfenbein-Pokal, mit Kinderscherzen.

Köln. Bei Hrn. Leven. — Reiche Sammlung von Kunstkammer-Dingen der verschiedensten Art. So z. B. Emaillen aus verschiedenen Epochen, byzantinischen Styles, Limosiner Arbeiten etc.

Sehr bedeutend in seiner Art ein kleines Emaille-Medaillon mit dem, in unsäglichster Feinheit gemalten Bilde des Heilandes. (In der Art der Dolce). Ohne Zweifel von Petitot.

Alles Mögliche an Thon- und Glasgefässen, darunter sehr seltene Sachen.

Modelle gothischer Architektur von Schropp in Erfurt, sauber und zierlich, aber doch nicht mit feinerem Verständniss, mehr dekorativ.

Köln. Bei Hrn. Essingh. — Allerlei Kunstkammersachen; mehrere hübsche Elfenbeinarbeiten germanischen Styles (Altärchen, Diptycha u. dgl.), venetianische Gläser, Emaillen, etc. etc.

Köln. Bei Stadtrath De Noel. — Allerlei mittelalterliche Kleinkunstsachen u. dergl. U. a. Abdrücke der beiden Messing-Grabplatten, die sich ursprünglich in Altenberg befanden.

Coblenz. Bei Herrn Dietz. — Schnitzwerk. Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten verschiedener Art. Byzantinisch emaillirtes Messinggeräth (Leuchter), emaillirte Reliquienkasten. Etc.

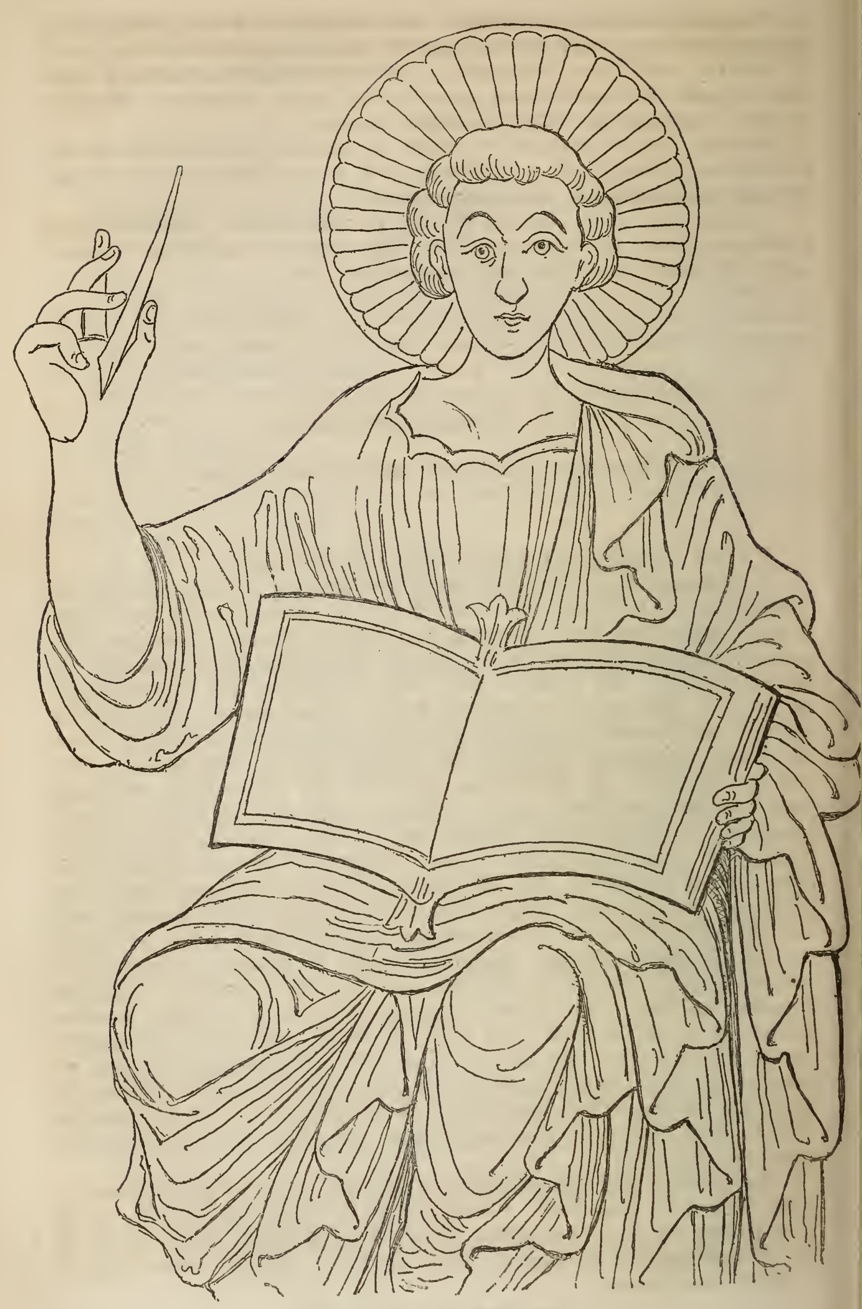
VIII. BÜCHERSCHMUCK,

besonders durch Miniaturbilder.

Trier. Städtische Bibliothek (im Gymnasium).

1. Codex aureus. Evangelienhandschrift gestiftet von Ada, die von der Sage als Schwester Karls d. Gr. bezeichnet wird. Jedenfalls aus dieser Zeit. In der Schlussschrift heisst es nemlich: „Quem (sc. librum) devota Do. piscit perscribere mater Ada ancilla di (domini) pulchrisque ornare metallis.“ — Miniaturmalerei. Die Arkaden der Canones bestehen aus kleinen Bögen auf Säulen, die von einem grossen Bogen umfasst werden. Die Säulenkapitäle sind wesentlich römisch, allenfalls etwas byzantinisirend. — Dann vor jedem Evangelium das Bild des Evangelisten, in einer Arkade, über ihm sein Symbol. Die Zeichnung, namentlich der Gewandung, ist byzantinisirt antik, zum Theil aber, besonders beim Lucas, noch ungemein grossartig. Eigenthümliche Kopfbildung: breite Nüstern, hochgewölbte Augen etc. Die Extremitäten gross, Finger und Zehen fast nach Art eines Rubens geschweift. Die Behandlung frei, aber durchaus sauber und bestimmt, die Schatten mit breitem Pinsel angelegt. Die Farben schon zumeist deckfarbenartig, ihre Zusammenstellung aber durchaus noch harmonisch in antikem Sinne. Carnation: heller Grundton; helle, breitaufgelegte graulich-grünliche Schatten mit warmen bräunlich-röthlichen Druckern an Nase, Kinn, Mund, Fingerspitzen, u. s. w. — Sehr charakteristisch ist es für die noch ideal antike Richtung, dass alle vier Gestalten jugendlich und ohne Bart gehalten sind. Die symbolischen Figuren, namentlich der Ochs des Lucas, sind sehr charaktervoll. In den Umfassungsbögen sind mehrere Male geschnittene Steine gemalt. — Nur Ein gemaltes Initial, beim Matthäus; dies ganz wie in der Bibel aus S. Paul in Rom (jetzt in S. Calisto).

Der Deckel mit spätgothischer, theilweise vergoldeter Silberfassung. Acht Figuren in Hautrelief, 4 Heilige und 4 Figuren mit den Köpfen der Evangelistensymbole. Bezeichnet H. CCCC. XCIX (1499. Es ist vielleicht, in paläographischer Beziehung, nicht unwichtig, darauf aufmerksam zu



Trier. Codex aureus. Miniaturmalerei.

machen, dass das M in dieser Jahresbezeichnung durch ein völlig reines H ersetzt wird.) — In der Mitte des Deckels ein grosser antiker Cameo, 3 Zoll hoch, 3¾ Zoll breit: Zwei Adler, trefflich gestellt, vor einer Art Schild, dahinter fünf Köpfe einer kaiserlichen Familie (Kaiser, Kaiserin und drei Kinder). Die Arbeit ziemlich roh, die Gewandung ebenfalls nur ziemlich schlecht angelegt.



Trier. Evangelistarium des Egbertus. — Miniaturmalerei

2. Evangelistarium des Erzbischofes Egbertus von Trier (Erzb. 978—993). Höchst bilderreich. — Zuerst Egbertus auf einem Throne sitzend. — Dann 4 Blätter: die Evangelisten vor einem Teppichgrunde, violett mit Goldverzierungen. Diese zum Theil in höchst grossartiger und feierlicher Würde, wenn auch das körperliche Gefühl schon nachgelassen hat; ruhige, zum Theil fast germanische Linien in der Gewandung; etwas Grossartiges im Ausdruck der Köpfe. — Dann eine Reihe von fast durchweg kleineren Bildern zur Geschichte Christi. Hier tritt der mangelnde Natursinn in Form und Bewegung ungleich empfindlicher hervor. Die Figuren meist



Trier. Evangelistarium des Egbertus.

untersetzt und, wenn sie nicht ganz ruhig stehen, meist bucklig, die Glieder unter der Gewandung oft verkrüppelt. Dennoch einzelne Gestalten, wo es ging, in einer gewissen grossartigen Würde (im Mosaiken-Style), mit jenem germanisirend weichen Flusse der Gewandung; auch hier noch manche entschieden antike Reminiscenzen. So auch die Architekturen, die zum Theil noch aus Architravbauten bestehen. In den Erfindungen nicht viel Geist. (Bei der Kreuzigung die drei Gekreuzigten bekleidet.) Aber sehr zart gemalt; meist sehr harmonische milde Zusammenstimmung der Farben und jene regenbogenartig schillernden Farben der Gründe, die in äusserst zart gebrochenen Tönen ineinander übergehen.

3. Homilien des h. Augustinus über das Evangelium Johannes. Vorn steht: „Sancte Marie ad monachos prope Treveris" mit grosser bunter Schrift Drüber steht mit Dinte (in alter Schrift) die Jahrzahl 1478. Hinten findet sich, gleichzeitig, der Name J. Bunschairt mit Goldschrift. Eine moderne Notiz sagt: „Conscripsit Fr. J. Bunschairt Monasterii ad S. S. Martyres Treviris Professus A. d. 1478." — Initialen mit sehr zierlich figürlichen Malereien aus der Geschichte Christi (von welchen aber nur ein Theil zur Ausführung gekommen). Ich meine darin französische Schule erkennen zu dürfen. Es ist ein Anklang an die niederländische Malerei der Zeit, aber schon, in mehrfacher Beziehung, etwas Conventionelles. So zunächst in dem eigen glatten (mehr als weichen) Vortrage der Farben. Dann ist in den edlen Gestalten eine gewisse Idealität erstrebt, die nicht immer sehr

geistreich, doch bei einzelnen Gestalten sehr anmuthig erscheint; so namentlich bei einer Darstellung der Samariterin, die ein zierlich burgundisches Kostüm trägt. Andre Gestalten dagegen erscheinen eigen phantastisch, im bunten Zeitkostüm. mit mehr oder weniger karikirten Gesichtern, übertrieben langen Nasen, gekrausten Haaren etc. Im Gegensatz gegen die Niederländer fällt der Mangel an landschaftlicher Farbenharmonie auf.

4. Gebetbüchlein aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. Niederrheinisch. Mit zierlichen Initialen und Rankenwerk. In den Initialen vielfache kleine figürliche Darstellungen, auch einige grössere Bilder aus der Leidensgeschichte. Ungemein feine Arbeiten im Style der Zeit, sehr sauber dekorativ und mit Geschmack gemacht; im Allgemeinen nicht gerade tief geistreich, doch immer höchst beachtenswerth. Der Ausdruck der Köpfe mehrfach entschieden niederrheinisch, sonst die Farben mehr nach oberdeutscher Art.

Trier. Dombibliothek. — Reihenfolge von 9 Evangelien-Handschriften, aus Paderborn stammend, Vermächtniss des Grafen Christoph v. Kesselstadt, Domdechanten in Paderborn.

1) Evangeliarium, nach der Angabe des Hrn. Stengel, Mitarbeiter des Grafen Bastard: Hiberno-Saxonicum (Gewiss richtig). — In allem Ornament jenes feine und künstliche Geriemsel, in Rändern, Initialen u. dgl., welches der angelsächsischen Kunst eigen. Die Thierfiguren auf seltsam abenteuerliche Weise stylisirt. Bei den menschlichen Figuren im Allgemeinen eine byzantinisch-karolingische (fränkische?) Grundlage, zumeist aber höchst unförmlich, in dick rundlichen wulstigen, styllosen Strichen der Gewandung und ohne Verständniss im Nackten ausgeführt. — Die Behandlung ist bei allem Ornamentistischen (wohin auch die Thiere gehören) ziemlich entschiedene Federzeichnung und Illuminirung; bei den menschlichen Figuren mehr oder weniger Malerei mit Deckfarben in byzantinischer Weise, die aber auch an sich wiederum sehr unbehülflich herauskommt. Auf mehreren Bildern steht: „Thomas scripsit." — Darstellungen: 1) Vier Felder mit „homo", „leo", „vitulus", „aquila", in der Mitte ein Medaillon mit dem Brustbilde Christi (unbärtig, doch muss es ihn wohl vorstellen). — 2) Eine schwerfällige menschliche Figur mit den Evangelisten-Symbolen; es hängen von ihr nemlich, wie ein Schurz, ein Flügelpaar, zwei Löwenklauen und zwei Adlerkrallen herab, worauf dann wieder die Füsse der menschlichen Gestalt sichtbar werden. — 3) Ein eingeheftetes Blatt, beschnitten und vielleicht schon ursprünglich kleiner (?): Michael und Gabriel, byzantinisch und mit langen Stöcken, eine Tafel haltend, darauf die Worte: „Incipit evangelium secundum Matteum." — 4) Zehn Seiten Canones; stets vier kleine Bögen, die von einem grossen umschlossen sind. Die Säulen meist römisch-korinthisch, die Basen zum Theil kalligraphisch und umgekehrten ionischen Kapitälen ähnlich. In der Mitte des grossen Bogens stets ein, nicht kleines Medaillon, mit dem Brustbilde eines Apostels, der Anlage nach sehr edel byzantinisch antikisirend (wie die en face dargestellten Münz-Portraits), die Ausführung aber auch hier barbarisch. Zu den Seiten stets zwei Vögel. — 5) Dann vor den ersten drei Evangelien jedesmal das Bild des betreffenden Evangelisten. Vor dem Johannes kein solches; es scheint hier auch schon ursprünglich keins vorhanden gewesen zu sein. — Einband neuer und unbedeutend.

2) Evangeliarium, etwa um oder gegen 1000. Vor jedem Evangelium

2 auf beiden Seiten bemalte Blätter: a) Titel (Initium Sci Evangelii secundum etc., — dieser fehlt beim Lucas). b) Bild des Evangelisten. c) Erstes Wort des Textes mit grossen Buchstaben in reichem Gold-Geriemsel. d) Weitere Fortführung des Textes mit etwas kleineren Gold- und Silberbuchstaben. — Zu bemerken fürs Erste die schönen Violett-Gründe der gemalten Blätter, die besonders bei d ganz jene orientalischen Teppichmuster wie in den Handschriften unter Otto II. enthalten. Das Figürliche und was dahin gehört, dagegen äusserst roh, höchst starr byzantinisch, die Gesichter in schauderhaft grünlicher Leichenfarbe, die Gewänder zumeist in weissen Haupttönen, die höchst schreiend mit zinnoberrothen, auch andersfarbigen Strichen schattenartig eingefasst sind. (Scheint noch etwas angelsächsisches Element.) — Vorn sind ein Paar Urkunden eingeschrieben, aus dem 13ten und 14ten Jahrhundert, die sich auf das Kloster Helmwordeshusen, bei der Stadt Helmword, beziehen.

Deckelschmuck: Symbole der vier Evangelisten, in vergoldetem Kupfer getrieben. Byzantinischer Styl, scharfe, bestimmte Arbeiten mit eigen orientalischem Anklang, besonders in der Figur des Engels. — Eingerahmt von Filigran mit Steinen (die grösseren fehlend), Perlmutter, Email-Mosaiken etc.

3) Evangeliarium, wohl zwölftes Jahrhundert. Bunte Arkaden-Canones. Die Bilder vor den Evangelien ganz in der Weise angeordnet, wie in der eben besprochenen Handschrift. Doch die Ausführung im Ganzen ungleich roher, minder geschmackvoll und minder kostbar. In der Figurenzeichnung scheint auch hier noch ein gewisses angelsächsisches Element nachzuklingen. Wenig, zum Theil wulstige Umrisslinien, meist mit Deckfarben eintönig angestrichen und nur selten eine Schattenangabe. Merkwürdig die den antiken Musiven ähnlichen Mäander auf mehreren Blättern. Manche Umstände, namentlich das Ornament der Initialen, deuten auf das zwölfte Jahrhundert. — Der Deckel ohne künstlerische Ausstattung.

4) Kleineres Evangeliarium (gross 4.), wohl zwölftes Jahrhundert. In Einrichtung und Styl der Miniaturen wiederum etwa den eben genannten Handschriften vergleichbar (byzantinisch mit angelsächsischem Nachklang); doch roher, geringer, auch nur e i n Evangelistenbild. — Im Text ein Paar Paderborner Urkunden von Heinrich II. und Heinrich III. — Der Deckel ohne künstlerische Ausstattung.

5) Evangeliarium, etwa zwölftes Jahrhundert. Rohe und rohcolorirte Arkaden um die Canones. Vor jedem Evangelium 2 gemalte Blätter: das Bild des Evangelisten und der Anfang des Textes. Im Style ebenfalls ungefähr den Bildern des Evangeliariums unter Nr. 3 vergleichbar (roh byzantinisch mit angelsächsischem Nachklang), aber sehr roh gezeichnet, sehr mangelhaft in Farbe und Colorirung, sehr roher Auftrag des Goldes. — Der Deckel ohne künstlerische Ausstattung.

6) Evangeliarium aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts. Vorn steht, mit einer Schrift, die etwa der Zeit um 1300 angehört: „Liber sancti Godehardi in Hildensem collatus a Friderico primo abb'te.“ — Vor jedes Evangelium sollten 2 Bilder kommen. Davon ist aber nur eins, vor dem ersten Evangelium, ausgeführt, ein zierlich buntes Ranken- und Drachengeriemsel, das ein L zu enthalten scheint (doch fährt die folgende Seite fort: Abraham genuit Isaac etc.) In dem Geriemsel bilden sich allerlei Medaillons mit Figuren und Scenen des alten und neuen Testaments, ausserdem eine Menge von Thieren, Drachen, nackten Menschen, Centau-

ren etc. Das Ganze spätbyzantinisch, ornamentistisch sauber, sonst im Figürlichen nicht sonderlich viel Geist.

Deckelschmuck: In der Mitte eine grössere Niello-Platte, vergoldetes Kupfer mit emaillirten Gründen. Die Darstellungen sind: Magdalena und Christus; Christus am Kreuz, Maria, neuer Bund (im Kelch das Blut auffangend), alter Bund, Johannes; der Engel auf dem Grabe und die drei Marieen. Roh, doch schon zum Theil glücklich bewegt, „gegen oder um 1200." — Filigranrahmen mit Steinen, acht Elfenbeinplättchen mit den Symbolen der Evangelisten und andern Figuren. Gleicher Styl und gleiche Zeit, etwas derb und roh, doch schon glückliche Motive in der Bewegung einzelner Figuren.

7) Evangelistarium ohne Bilder. — Auf dem Deckel, in einer späteren versilberten Umrahmung, ein aus zwei Platten bestehendes Elfenbeinrelief: die Verkündigung, langgestreckt byzantinisch, scheint deutsche Arbeit des zwölften Jahrhunderts; ohne sonderlichen Geist. Um die Gestalten zwei saubre feine Arkaden, im Style der Zeit.

8) Evangeliarium in der deutsch-byzantinischen strengen Strichmalerei des zwölften Jahrhunderts, nicht sonderlich geistreich. In den Canones, mit Arkaden umfasst, oben die Symbole der Evangelisten, in mannigfach wechselnden Stellungen und Geberden. Dann vor jedem Evangelium das Bild des Evangelisten; und dann ein gemaltes Initial mit der betreffenden symbolischen Figur.

Deckelschmuck: In der Mitte eine vergoldete Kupferplatte, darauf die stark erhabenen Elfenbeinfiguren des Christus (in der Stellung des Crucifixus), der Maria und des Johannes, ungefähr im Styl und aus der Zeit der Bilder. Umher ein breiter Rahmen mit vergoldeten Kupfertäfelchen, darauf niellirte Darstellungen mit Emailgrund und mit Steinen zwischen Filigran, von denen einige mit sehr rohen Gravirungen versehen sind.

9) Evangeliarium mit 2 Bildern vor jedem Evangelisten, deutsche Arbeit, um 1200. — 1) Stammbaum Christi, lang und das Formengefühl jenem Lambacher Buche der Berliner Bibliothek ähnlich; die Farbenausführung etwas roh. Das zweite Bild fehlt hier. — 2) Taufe Christi, mit Nebenfiguren, namentlich Noah, der die Taube empfängt. Dann: Gemalter Schriftanfang, im Haupt-J das Bild des Evangelisten. In ähnlicher Weise trefflich, gute Köpfe, die Behandlung etwa (in den Gewändern) dem Hortus deliciarum parallel. — 3) Christus am Kreuz mit Nebenfiguren, namentlich das Christenthum, das im Kelche das Blut auffängt, und das blinde Judenthum. Dann: Reich grotesker Schriftanfang, im Haupt-Q scheint das Bild Christi enthalten. Abweichende Hand und Behandlung. Ungleich mehr byzantinische Manier, aber mit Sinn, dem Stuttgarter Psalter des Landgrafen Herrmann ähnlich, doch nicht so schön. — 4) Christus als Weltenrichter in und auf dem Regenbogen, mit den Symbolen der Evangelisten umgeben; unten die Seligen, von einem Engel geführt, und die Schaaren der Verdammten, theils wehklagend die Arme emporbreitend, theils von den Teufeln in die Hölle hineingezerrt. Dann: Das Bild des Johannes, alt, gross und sitzend am Pult; zu seiner Seite und unter ihm der Anfang der Schrift. Scheint der Maler der früheren Bilder, aber durch Einfluss des dritten ungleich feiner ausgebildet. Christus und Johannes sehr würdig, die Gewandung sehr nobel, im Ganzen nur noch mässige Reminiscenzen der einseitigen byzantinischen Manier. In den Gestalten der Verdammten schon grossartig bewegtes Gefühl, eine gewisse Bewegung

in der Gewandung. Formensinn im Nackten. In den Seligen auch der Ausdruck der Stimmung. Die ganze Behandlung ungemein fein und zart. (Die Darstellungen 1 und 2 meist auf farbigem Grund, 3 und 4 auf Goldgrund.)

Deckelschmuck: Roh getriebene Darstellungen in vergoldetem Kupfer, byzantinisch in später Weise, Anfang des 13ten Jahrhunderts. In der Mitte Christus, zu seinen Seiten Petrus und Paulus, über ihnen die Taube, unter ihnen Maria mit dem Kinde (Halbfigur, gut componirt), in den Ecken die Symbole der Evangelisten.

Trier. Dom. — In der Schatzkammer: Handschrift, Epistolarium, um 1000. Vorn Paulus, schreibend, durchaus im deutschen Miniaturstyle der Zeit gemalt.

Ebendaselbst: Griechisches Lectionarium. Auf dem Deckel ein Elfenbeinplättchen mit zwei Darstellungen, oben die Darstellung im Tempel, unten die Taufe Christi; scharf, hart und verkrüppelt. Styl des elften Jahrhunderts.

Im Chor mehrere Chorbücher, zum Theil im grössten Folio, mit gemalten Buchstaben, in einigen auch Gemälde, die vorzugsweise der Nürnberger Miniaturmalerei zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entsprechen, doch nicht bedeutend sind.

Coblenz. Gymnasialbibliothek [1]).



Coblenz. Antiphonarium in der Gymnasialbibliothek.

Bibel in zwei Foliobänden, vollendet 1281. Miniaturen. Die Arbeiten ziemlich roh. Die Behandlung höchst einfach. Doch entschieden germanisch, aber noch streng, meist geradlinig statuarisch. Das Ornamentistische, Stabverschlingungen, Blätterwerk in den Buchstaben oft sehr glücklich componirt.

Breviarium des Erzbischofes Balduin (gest. 1354). Miniaturen. Weich germanischer Styl mit scharfer Umrisszeichnung. Teppichgründe. Zierlich dekorativ, wie zu jener Zeit, doch ohne höher individuelles Gefühl. Humoristische Randcompositionen. Zierliche Arabesken.

Choralbuch aus Metz, gross Folio. Die Miniaturen ebenfalls germanisch, sehr ähnlicher Styl, doch in der Behandlung etwas oberflächlicher, obgleich schon etwas mehr Formengefühl.

Antiphonarium, 14tes Jahrhundert, ohne Zweifel früher als jenes; die Miniaturen sehr ähnlich, doch noch etwas besser. Dies, und auch das Choralbuch, wieder mit sehr ergötzlichen Randcompositionen.

Officium B. Mariae V. Miniaturen. Ziemlich hohe Handwerksarbeit, niederländisch-französisch, c. 1430. Ornamente à la française.

[1]) Vergl. E. Dronke, Beiträge zur Bibl. u. Literaturgeschichte, oder Merkwürdigkeiten der Gymnasial- und der städtischen Bibliothek zu Coblenz, 1839.

Coblenz. Provinzial-Archiv. — Temporale (Copialbuch der Urkunden) des Erzbischofes Balduin (gest. 1354). Originalsammlung und gleichzeitige Copie. — Mit sauberen Federverzierungen in den Initialen, und an den Hauptabschnitten mit figürlich ausgemalten Initialen, Arabesken etc., ganz in der Art des Gebetbuches in der Gymnasialbibliothek. (Die in der Copie erscheinen aber nur als rohe Nachahmungen der andern; somit bilden sie ein recht charakteristisches Beispiel, wie wenig es gerathen, aus einzelnen Arbeiten auf ganze Epochen zu schliessen.) — Vor der Copie noch 36 Blätter, jedes mit zwei Darstellungen aus dem Leben des Erzbischof Balduin und seines Bruders, des König Heinrich, nach den Gestis Balduini in den Gestis Trevirorum. Diese Darstellungen vielfach von eigenthümlichem Interesse, rücksichtlich des Archäologischen, der Sitte, etc. Die Behandlung indess untergeordnet und wenig künstlerisch (wie sonst häufig in der Zeit); bis auf ein Blatt sind es nur angetuschte Zeichnungen; dies eine ist ausgemalt, aber besonders roh.

Cues. Bibliothek des Hospitals.

Dekretalen Gregors IX. Grosse Handschrift mit einigen Miniaturen. Italienisch, 13tes Jahrhundert. Es ist interessant, wie hier der französisch-germanische Einfluss erscheint, verbunden mit noch etwas byzantinischer Vortragweise.

Pontificale, mit colorirten Umrisszeichnungen. Eigentlich germanisch, entschiedner deutsch oder etwa französisch. 13tes Jahrhundert. Uebrigens nicht bedeutend.

Köln. Bei Hrn. Zanoli. Kleines Brevier mit kleinen Miniaturbilderchen. In den Köpfen noch altkölnischer Charakter.

Köln. St. Kunibert. — Im Chor ein kolossales Missale mit drei Malereien und lustigen Randverzierungen; ein zweites auf der Orgelbühne, mit Einem Bilde. Phantasie, aber ziemlich rohe Technik, etwa in der Mitte zwischen dem sogenannten Israel von Meckenen und Wohlgemuth.

C. NOTIZEN VOM SCHLUSS DER REISE.

Mainz.

Der Dom.

Zur Untersuchung seiner verwickelten baulichen Verhältnisse behufs Gewinnung eines festen geschichtlichen Resultats fehlte mir die Zeit; überdies bedingt dieselbe eine gleichzeitige genaue Untersuchung der Dome von Worms und Speyer. Ich notirte bei diesem Besuche des Gebäudes nur die eigenthümlich hohen Verhältnisse der alten, einfach viereckigen Schiffpfeiler im Innern; — die an den Gesimsen der beiden östlichen Thüren vorkommenden Karniesformen; — die entschieden mittelalterliche, barbarisirende Behandlung des Akanthus an der einen dieser Thüren; — die plumpen attischen Basen, wie dergleichen nur im selbständig rohesten Mittelalter vorkommen, an beiden; — dann, nächst der höchst reichen und eleganten spätromanischen Dekoration im Aeusseren des westlichen Theiles, die sehr geschmackvolle gothische Fensterarchi-

tektur an den späteren Seitenschiffen, die zu den besten ihrer Art gehörig und zum Theil nach dem allerreinsten Princip gegliedert ist.

Mein diesmaliger Besuch galt vornehmlich einer Durchsicht der Sculpturen des Domes. Unter diesen bemerkte ich zunächst:

Die Sculptur im Bogenfelde des Portals mit den ehernen Thüren, Christus in der Mandorla mit zwei Engeln; in der gewöhnlichen romanischen Art und sehr roh.

Zierlich germanische Statuen, an dem Portal, welches nach dem Kreuzgange führt.

Treffliche Grablegung in freien Statuen aus dem 15ten Jahrhundert, ein sogenanntes heiliges Grab, eins der besten Exemplare dieser Darstellung.

Ein in Flachrelief geschnitzter Altar, Krönung Mariä, Apostel auf den Flügeln (aussen bemalt), vom J. 1517. Im Styl nicht eben bedeutend; weich und viel Langfaltiges in der Gewandung.

Bei Weitem wichtiger jedoch, für die Geschichte der künstlerischen Entwickelung, sind die Grabmonumente, bei deren Besichtigung die treffliche „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz, von J. Wetter, 1835", mein Führer war: —

Grabmal des Erzbischof Siegfried III. von Eppstein vom J 1249. Der Erzbischof nach rechts und links den (von ihm gekrönten) deutschen Königen Heinrich Raspo von Thüringen und Wilhelm von Holland, die beide in kleinerer Gestalt erscheinen, die Kronen aufsetzend. Ohne höheren und bedeutenderen Formensinn, aber viel Detailgefühl, daher auch portraitmässig. Bemalung, nach richtigen Mustern schlecht erneut. (Abbildung in F. H. Müller's Beiträgen, I, t. VI.)

Denkm. des Erzb. Peter von Aspelt, 1320. Mangelhaft germanisch, doch in den Linien der Gewandung keineswegs ohne Feinheit und Gefühl.

Denkm. des Erz. Mathias von Bucheck, 1328. Nicht gar bedeutend germanisch.

Denkm. des h. Bonifacius, im J. 1357 gefertigt. Gut germanisch in der Anordnung des Gewandes.

Denkm. des Erzb. Adolph I. von Nassau. 1390. Ungeschickt germanisch, oben breit und unten schmal; doch weiche Falten.

Denkm. des Erzb. Konrad von Weinsperg, 1396. Schwer germanisch.

Denkm. des Erzb. Johannes II. von Nassau, 1419. Reich germanisch. Geschweifte Bewegung; volle feingefühlte Gewandung; individueller Kopf. Reich gothische Architektur, darin auf jeder Seite drei Heiligen-Statuetten. Diese sehr anmuthig germanisch, an gleichzeitige Kölner Arbeiten erinnernd.

Grabm. des Erzb. Konrad III. von Daun, 1434. Schweres reich und weich germanisches Element. Doch zu den Seiten des Kopfes zwei lustige, minder schwere Engelchen mit Rauchfässern.

Denkm. des Erzb. Diether von Isenburg, 1482. Reich gothisch; kleine Statuetten auf den Seiten. Sehr energisches Lebensgefühl. Die Haltung des Erzbischofes voll derber Kraft. Die Gewandung auf germanischer Grundlage, doch schon in eckig conventioneller Behandlung, gut und frei bewegt, bei dem Erzbischof etwas im Style des Italieners Vivarini, bei den Statuetten ganz zierlich.

Grabm. des Prinzen Albert von Sachsen, 1484. In höchst grossartig schöner Haltung, ernst und gerad, aber durchaus ungezwungen. Die Gewänder fliessen frei, ebenfalls fast geradlinig, herab; die eckigen Brüche sind sehr untergeordnet und in keiner Weise störend. Der Kopf ist wie

eine Medaille des Vittore Pisani behandelt. Von den daneben befindlichen Statuetten sind zwei alt; auch sie von guter Arbeit.

Denkm. des Domdechanten Bernhard von Breidenbach, 1497. In einer gewissen gesuchten Grossartigkeit. Die Gewandung scharfeckig manierirt; das körperliche Gefühl auch nicht gar bedeutend. (Abbildung in F. H. Müller's Beiträgen II, t. I.)

Denkm. des Erzb. Berthold von Henneberg, 1504. Ganz vortrefflich und von grosser Fülle, etwa wie ein guter Adam Kraft. Auch die Statuetten zu den Seiten sind gut, in ähnlicher Richtung. Unten zwei dürftige Engelknaben mit dem Wappen.

Denkm. des Erzb. Jakob von Liebenstein, 1508. Sehr trefflich, mit Neigung zur Richtung des Veit Stoss. Sehr schöne gothische Architektur mit vier Statuetten ungefähr desselben Werthes. Die Consolen dieser Statuetten sind ganz mit kleinen historischen Hautreliefs versehen.

Denkm. des Erzb. Uriel von Gemmingen, 1514, mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes. Im Ganzen tüchtig in der Richtung des Veit Stoss oder vielmehr noch entschiedener jener Richtung angehörig, welche durch den, fälschlich als Lucas von Leyden bezeichneten kölnischen Maler vertreten wird. Die Knitterbrüche der Gewandung sind allerdings ziemlich willkürlich, die Gesichter von manierirtem Ausdruck. Blutauffangende Engelchen in Tänzerbewegung; einer von ihnen ganz mit Federn bekleidet wie ein kleiner Papageno.

Denkm. des Kardinal-Erzb. Albert von Brandenburg, 1545. Die moderne Richtung der Kunst bezeichnend; noch ziemlich würdig in der Fassung und mässig gut gearbeitet. Reiche Barock-Architektur. Die Basis der Statue ist ein Satyr.

Denkm. des Erzb. Sebastian von Heusenstamm, 1555. Sehr barocke Architektur. Die Statue einfach und ebenfalls noch in mässiger Würde.

Denkm. der Familie Brendel von Homburg, 1562. Figurengruppe um ein Crucifix. Sehr barocke Architektur. Tüchtiges, doch etwas manierirt derbes Portrait.

Grabm. des Erzb. Daniel Brendel von Homburg, 1582. Die erzbischöfliche Figur mässig trefflich und nicht ohne Würde. Das Uebrige uninteressant.

Denkm. der Familie Gablenz, 1592. Sehr edle Barock-Architektur. Unten die Familie, Statuen und Reliefs, um ein Crucifix knieend; schlichtes, einfach schönes Lebensbild.

Denkm. des Erzb. Wolfgang von Dalberg, aus Marmor, verfertigt 1606. Würdig; der Kopf ausgezeichnet lebenvoll.

Denkm. des Generals Grafen von Lamberg, gest. 1689. Der General hebt den Sargdeckel empor und strebt, sich aufzurichten, der Tod sucht ihn zurückzudrängen, während ein Engel ihm winkt. Das Figürliche aus weissem, das Uebrige aus schwarzem Marmor. Das Ganze, im Gedanken und im Styl der Ausführung, ein sehr trefflicher Beleg für das verwunderlich barocke Wesen der Zeit. —

Stephanskirche.

Nach Lassaulx's Zusätzen etc. zu der Klein'schen Rheinreise (S. 444) im Jahr 1317 angefangen. Gleich hohe Schiffe. Rundpfeiler mit je vier starken Dreiviertelsäulen als Gurtträgern. Die Pfeiler im Kreuz mit vier starken und vier schwächeren Gurtträgern (von diesen treten die beiden Pfeiler an der Chorseite aber nur zu Dreivierteln aus der Mauer vor, da

der Chor, ohne Umgang, nur die Breite des Mittelschiffes hat.) Die Pfeiler zunächst an der Westseite, die den Thurm tragen, sind viereckig mit abgerundeten Ecken und mit vier starken und vier schwachen Gurtträgern. Die Gurtträger an den Wänden sind mehrfach gegliedert.



Profil der Schwibbögen.

Die Architektur im Allgemeinen bedeutend, edel gothisch. Doch sind die Gurtträger an den gewöhnlichen Rundsäulen zu stark und stecken zu sehr in der Masse. Die Schwibbögen, von Pfeiler zu Pfeiler, sind nicht gar schön profilirt.

Der Chor schlicht, mit Bündeln von Säulchen als Gurtträgern.

Das Blattwerk der Kapitäle und sonst Manches ist in dem östlichen Theil der Kirche strenger gebildet als in dem westlichen.

Die Fenster sind meist einfach wohlgebildet.

Zierlich spätgothischer Kreuzgang, mit einigen hängenden Schlusssteinen. Etwa Mitte des 15ten Jahrhunderts.

Im Kreuzgange ein Hautrelief: Crucifix mit Maria, Johannes und zwei andre Heilige, vorn die knieenden Donatoren (Canonici, beide ohne Kopf), vom J 1485. Handwerklich, aber mit tüchtigem Sinn; der Faltenwurf fast in der Art jenes Kölner Malers, den man (fälschlich) als Lucas v. Leyden benannt hat. Der Kopf der Madonna sehr zart. Vieles auch beschädigt und verschmiert. —

Städtische Gemäldesammlung.

Von dem (fälschlich) sogenannten Lucas v. Leyden (von dem die beiden, ehemals Lyversberg'schen Altäre aus der Karthause von Köln herrühren), ein treffliches Bild mit mittelgrossen Figuren: Andreas und Ursula. Die letztere scheint wenigstens in der weiblichen Figur gemeint zu sein, die gekrönt dargestellt ist, eine Pfauenfeder in der Hand und gegen die sich ein kleiner Bär (oder etwa eine Bärin?) aufrichtet. Der Bär ist hier vermuthlich als Anspielung auf ihren Namen angebracht; sonst kommt sie freilich mit diesem Symbol nicht vor [1]). Wiederum ganz, und mit glücklichem Erfolg, in der eigenthümlichen, gesucht graziösen Weise des Meisters. Die Ursula namentlich in ziemlich würdiger Erscheinung; das Gewand edel gehalten; das Gesicht zart und weich, in graulichem Tone, durchgebildet. Andreas mit etwas phantastisch gelocktem grauem Haupthaar. Hinter den Gestalten ein Teppich, über dem eine Säule, deren starker Schaft von Achat, emporragt; Aussicht auf einige Bergspitzen und Luft. — Ursula hält in der Linken ein Gebetbuch mit Miniaturmalerei. Darin die folgende Schrift, soviel ich davon zu entziffern im Stande war:

... in dynre verbolgenheit en
strafft mi in diner ....
en vrei (hic?) niet ....
di mynre want.

Adam und Eva von Dürer. Lebensgrosse Gestalten. Sie stehen einfach nebeneinander, dem Beschauer entgegen, und leis anmuthig gegen-

[1]) Auf die h. Euphemia, die sonst mit einem Bären vorgestellt wird, ist die Figur, wie es scheint, nicht wohl zu deuten, schon der Krone wegen. S. Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie, S. 11.

einander geneigt. Es entfaltet sich in ihnen eine höchst anmuthige, edle Körperlichkeit, und fast nur der eine Arm des Adam erscheint herb. Die Gestalt der Eva hat grosse Grazie, Adam Fülle der Brust; besonders schön sind die Beine beider Gestalten, namentlich die der Eva. Dabei ist die Composition wesentlich dürerisch. Dies gilt Alles aber nur von den allgemeinen Motiven, über das Besondre giebt es kein Urtheil mehr, da beide Gestalten durchweg, und besonders die Eva, übermalt sind (wesshalb man diesem Bilde auch, freilich ohne gründliche Prüfung, die ursprüngliche Originalität ganz abgesprochen hat). Hin und wieder sieht indess noch die Dürer'sche und ihm so eigenthümliche Unterzeichnung durch. Nur der Kopf der Schlange zeigt noch die volle geistreiche Originalität des Meisters. Schwarzer Grund. An dem Aste des Baumes hängt ein Täfelchen mit der Inschrift: *Albertus Dürer almans faciebat post virginis partum* 1507.

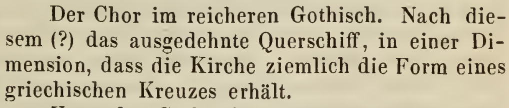
Frankfurt a. M.

Der Dom.

Das Schiff in merkwürdigem Frühgothisch. Gleich hohe Schiffe. Die Pfeiler viereckig, mit abgefalzten Ecken und mit Dreiviertelsäulen als Gurtträgern. Als Kapitälschmuck ein dünner, umherlaufender Blätterkranz.



Schiffpfeiler.



Der Chor im reicheren Gothisch. Nach diesem (?) das ausgedehnte Querschiff, in einer Dimension, dass die Kirche ziemlich die Form eines griechischen Kreuzes erhält.

Unter den Grabsteinen ist der des Johann von Holzhausen und seiner Frau (gest. 1371) zu bemerken, der in F. H. Müllers Beiträgen etc. (II, 12) abgebildet ist und ein charakteristisches Beispiel ausgebildet germanischen Styles giebt, doch in der Wirklichkeit, namentlich in der Figur des Mannes, etwas steifer erscheint. Durch neuen, albern bunten Anstrich ganz entstellt.

Die Wandgemälde des Chores vom J. 1427, mit Geschichten des heil. Bartholomäus etc., sind entschieden im Charakter der Kölner Schule. Der Zeitgenoss des Stephan ist unverkennbar; Gesichter, Geberdungen, Stellungen, Trachten deuten mehrfach darauf hin. Nur steht er auf einer ungleich mehr untergeordneten Stufe; er ist mit der Entwickelung der Zeit nicht lebendig fortgeschritten und wiederholt somit in bedeutend stärkerem Maasse noch die alterthümlichen Typen (im Gewandstyl u. dergl.) aus der Zeit des Wilhelm. Weder das Element einer seelenvollen Grazie (wie doch bereits bei Wilhelm), noch freilebendige Bewegung sind ihm recht erschlossen, und so ist auch seine Ausführung meist nur roh. Der Naturalismus der Zeit dringt übrigens auch bei ihm schon hinein, wird aber wiederum nur äusserlich aufgefasst. So finden sich bei der Marter des heil. Bartholomäus Motive, die ziemlich direkt sogar an die Apostel-Martyrien, gegenwärtig im Städel'schen Institut, erinnern; das Wetzen des Messers auf dem Schleifstein fehlt nicht, und ebenso hat einer von denen, welche dem Heiligen die Haut abziehen, das Messer in den Mund genommen. Man ist mit dieser Operation hier sogar an beiden Armen und an beiden Beinen beschäftigt, und dennoch fehlt aller leidenschaftliche Ungestüm. Gleichwohl sind im Einzelnen immer noch manche sehr an-

sprechende Dinge, soweit diese aus den allgemeinen Typen der Kölner Schule, in Gewandung und Kopfbildung, hervorgehen. Die Arbeiten haben übrigens sehr gelitten. Statt des Goldgrundes ist rother Grund angewandt, und die Heiligenscheine sind gelb gemalt. —

Städel'sches Institut.

Die Martyrien der zwölf Apostel, dem Meister Stephan zugeschrieben und ursprünglich die inneren Flügelbilder des jüngsten Gerichts aus St. Lorenz in Köln ausmachend. (Zunächst aus der Tosetti'schen Sammlung in Köln stammend. Tosetti hatte die Flügel auseinandergeschnitten, um jedes Martyrium als einzelnes Bild zu haben; die Bilder der Rückseiten (auf jedem Flügel drei Heilige) waren dabei nicht beachtet worden. Später verkaufte er die Rückseiten an Hrn. Boisserée, der sie abspalten und aufs Neue zusammensetzen liess. So befinden sich diese mit den übrigen Gemälden der Boisserée'schen Gallerie gegenwärtig in der Pinakothek zu München.)

Die zwölf Darstellungen stehen wieder ganz in demselben Verhältniss wie das jüngste Gericht (vergl. oben, S. 298). Allerdings ist es ein Künstler, der dem Stephan äusserlich sehr nahe steht und Vieles von ihm aufgenommen hat. So die gesammte technische Behandlung, die im Einzelnen entschieden an das Herwegh'sche Bild erinnert, im Allgemeinen aber doch mehr starke Farbe anwendet. So im Einzelnen der Gestaltung und der Köpfe, wie z. B. bei einem knieenden Apostel, der enthauptet wird, auch in dem beliebten Grün der Kölner Schule (Untergewand und Mantel); so bei der Gruppe von Frauen, Männern und Kindern, die sich um den gekreuzigten Andreas gesammelt haben etc. Doch fehlt auch hier schon jene tiefere, zartere, innigere, seelenvollere Grazie. Aber das Wesentliche der Auffassung ist höchst abweichend vom Dombildmaler, noch mehr als auf dem jüngsten Gericht. Mit entschiedenem Wohlgefallen ergeht sich der Meister in der Durchbildung aller möglichen Barbareien (zu denen allerdings schon eine Grundlage bei Meister Wilhelm gegeben war). So erscheint z. B. auf der Darstellung, wo einer der Apostel mit den Armen rückwärts über den Kreuzstamm gebunden wird, einer der Zuschauer in jüdischer Prachtkleidung, indem er sich mit beiden Händen den Mund aufreisst und Jenem die Zunge entgegenblöckt. Das Maximum von alle dem ist das Martyrium des Bartholomäus, der mit dem Bauch auf einen Tisch gelegt und festgebunden ist: Vorn sitzt ein zerlumpter Kerl, der sein Messer behaglich wetzt, ein andrer trennt eben die Haut eines Beines auf; ein dritter zieht mit aller Anstrengung, während er das blutige Messer mit dem Munde festhält, mit beiden Händen die Haut von Schulter und Arm, dass das blutig rothe Fleisch sichtbar wird und der Heilige sich qualvoll aufdrängt. Zwei andre schauen von hinten zu; der eine jauchzt verhöhnend, mit aufgerissenem Maule, dem Nachbar zu; dieser, ein feister Kerl, wartet wohlgefällig lächelnd, bis er seine Pfefferbüchse, die er in der Hand trägt, auf den Geschundenen ausschütten kann. Dies und alles Aehnliche ist übrigens wieder mit sehr grossem Talent zur Erscheinung gebracht, und auch die Energie der Leidenschaft drückt sich bereits glücklich aus. Hier vor Allem sieht man recht deutlich den Eintritt in ein ganz neues Gebiet der Kunst. —

Bibliothek.

In der Prehn'schen Sammlung, die, aus lauter kleinen Bildern bestehend, hier aufgestellt ist, findet sich ein allerliebstes poetisches miniaturartiges Bildchen aus der Kölner Schule. Der Garten des Paradieses, durch

eine Mauer nach der Aussenwelt abgeschlossen. Maria sitzt zur Seite eines Steintisches und liest; auf dem Tische ein Glas und Obst. Vor ihr sitzt das bekleidete Christkind in den Blumen und spielt auf einem Hackbrett, das ihm eine heilige Frau hinreicht. Eine zweite schöpft Wasser aus einem Brunnen; eine dritte pflückt Kirschen in einen grossen Korb. Auf der andern Seite sitzen Erzengel Michael und St. Georg in den Blumen; neben Michael ein Aefflein; neben Georg liegt der kleine Drache auf dem Rücken. Ein dritter männlicher Heiliger hinter ihnen lehnt sich an einen Baumstamm und hört zu. Der Garten voll Blumen, Vögelchen, etc. — Der Maler ist ungefähr ein Zeitgenoss des Meister Stephan; das Allgemeine der Gestaltung, die Kopfbildung, der Sinn für das Liebliche (besonders reizend in dem Kopfe des Michael, den dieser, vor sich hinschauend, bequem in die Hand stützt) ist dem letzteren ziemlich verwandt; doch hat jener nicht den bedeutsamen körperlich künstlerischen Sinn. Seine Gestaltungen und Bewegungen haben nicht den Fluss, die Arme sind geradliniger, der Faltenwurf ist minder durchgebildet, auch das weiche und harmonische Farbenprincip fehlt. Ueberhaupt stehen die Farben viel bunter nebeneinander und wirkt auch die ältere Kunstweise (der Periode des Meister Wilhelm) noch mehr nach. —

Im Besitz des Herrn G. Brentano.

Vierzig Miniaturen französischer Schule aus der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts, dem Jean Fouquet, Hofmaler König Ludwig's XI., zugeschrieben; Blätter eines höchst reichen Breviers, für „maitre Estienne chevalier“ gefertigt, dessen Portrait mehrfach und dessen Name oft darin vorkommt. Meist Scenen des neuen Testaments; dann andre des christlichen Mysteriums, Darstellung religiöser Functionen u. dgl. m. In den Compositionen sehr viele Originalität und geistreiche Selbständigkeit; bei den neutestamentlichen Scenen häufig der Art, dass auf den oberen zwei Dritteln des Blattes die Begebenheit, meist figurenreich und lebendig, dargestellt ist und auf dem unteren Theile beiläufig dazu gehörige Scenen — bei der Kreuzigung z. B. das Schmieden der Nägel — enthalten sind. Eigenthümlicher noch sind einzelne mystische Darstellungen, z. B. die der Dreieinigkeit unter dem Bilde von drei ganz gleichen und gleichmässig in weisse Gewande gekleideten Gestalten, die auf gemeinsamem Throne nebeneinander sitzen. Auf einem Blatte ist, in eben derselben Weise, die Krönung Mariä dargestellt, wo dann der eine von den Dreieinigen aufgestanden ist und im Vorgrunde der knieenden Jungfrau die Krone aufsetzt. Der Styl ist meist höchst grossartig, in Scenen, wo feierlich Versammelte nebeneinander sitzen (z. B. in der Darstellung kirchlicher Functionen), sehr feierlich und würdig. In den Gestalten und besonders in den Köpfen ist eine gewisse Idealität mit Glück erstrebt, obschon die Formenbildung, der Grundlage nach, dem flandrischen Princip verwandt bleibt. Die Behandlung zeigt höchste niederländische Feinheit und Sauberkeit. Die dargestellten Architekturen haben theils noch brillant gothischen Styl, theils den der zierlichst florentinischen Renaissance; gelegentlich kommt dergleichen auch auf einem Blatte nebeneinander vor. Uebrigens ist nicht Alles von ganz gleichem Werthe und sind, was die Ausführung betrifft, verschiedene Hände zu erkennen.

Ein Tafelbild, den Maitre Etienne und neben ihm den h. Stephan darstellend, halbe Figuren in Lebensgrösse, wird ebenfalls dem J. Fouquet zugeschrieben[1]). Die künstlerische Richtung ist im Allgemeinen dieselbe,

[1]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 372.

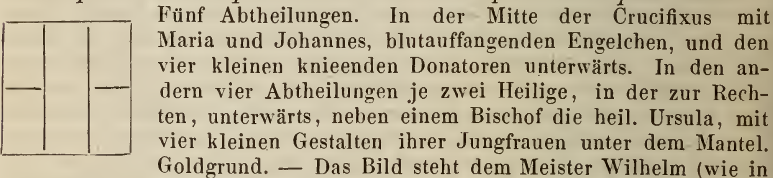
die Ausführung jedoch — obschon im Einzelnen, z. B. in den Händen, auch in dem Stein, den der h. Stephan trägt, die detaillirende Sorgfalt eines Miniaturmalers sichtbar wird, — für denselben Meister fast nicht geistreich genug. Der Kopf des Heiligen hat in Bildung und Wendung einen gewissen gentil diplomatischen Charakter, der sehr deutlich die französische Auffassung zu bezeichnen scheint, sich aber in solcher Art eben auch nicht in den Miniaturen findet.

Andere Bilder im Besitz des Hrn. G. Brentano sind anderweit genannt worden. Ich erwähne hier noch eines grossen Gemäldes von van Dyck: der Christusleichnam im Schoosse der Maria, die trauernden Angehörigen umher. Aus der mittleren Zeit des Meisters, bald nach seiner Heimkehr aus Italien. Grossartig componirt, fast im Style der streng componirten Arbeiten des Andrea del Sarto und in dieser Weise wirksam; gleichwohl die Composition nicht eigentlich durchgearbeitet, ohne den mehr innerlichen Zusammenhang, meist jede Gestalt einzeln mit sich beschäftigt. Die Behandlung noch ungemein frei und kühn, zwischen Rubens und Tizian fast in der Mitte, obschon van Dycks eigenthümliche Gefühlsweise nicht zu verkennen. Aus der Minoritenkirche zu Mainz herstammend.

Darmstadt.

Gallerie.

No. 178. Grosses Bild aus der Kölner Schule mit der Unterschrift: *Hanc tabulam fieri fecerunt discreti viri henricus de cassel et conradus rost de cassel pro salute animæ quondam Johannis rost de cassel ac alaide eius uxoris quorum animæ per misericordiam dei requiescant in pace. amen.* —



Fünf Abtheilungen. In der Mitte der Crucifixus mit Maria und Johannes, blutauffangenden Engelchen, und den vier kleinen knieenden Donatoren unterwärts. In den andern vier Abtheilungen je zwei Heilige, in der zur Rechten, unterwärts, neben einem Bischof die heil. Ursula, mit vier kleinen Gestalten ihrer Jungfrauen unter dem Mantel. Goldgrund. — Das Bild steht dem Meister Wilhelm (wie in S. Castor und wie im Claren-Altar), nach; in den Gewandungen herrscht ein nobel einfacher Fluss, in den Gestaltungen ist ziemliches Gefühl; die Köpfe sind fein, in seiner Art. Die Durchbildung aber ist für Wilhelm selbst bei Weitem nicht geistreich genug: also ein ihm sehr nahe stehender Schüler.

No. 230. Altärchen, Goldgrund. Crucifixus mit Maria und Johannes, auf den Flügeln Katharina und Barbara. Dem Meister Wilhelm sehr nah, doch nicht von ihm selbst, etwas schwerer in der Gewandung; auf der einen Seite an das Berliner Altärchen, auf der andern an die kleine Kreuzigung bei Dietz in Coblenz erinnernd.

No. 184. Darstellung des Kindes im Tempel, mit vielen Nebenfiguren, links Frauen, rechts Männern, vorn Kindern mit Lichtern (vergl. den Katalog). Hinter dem Goldaltar ein Teppich, der von Engeln gehalten wird; sonst Goldgrund, aus dem oben Gottvater in einem Engelkranze heraustaucht; im Goldgrunde auch noch umherflatternde Engelchen. — Entschieden ein Schüler des Meister Stephan, aber ganz der Gegensatz des jüngsten Gerichts. Nur das Zarte und Sanfte ist aufgefasst, ohne dass doch der eigentlich tiefere Sinn für die Grazie hervorträte. Durch die

Carnation und durch das Colorit überhaupt geht wieder jener milde Perlenschimmer (die Färbung recht eigentlich als Nachfolge des Herwegh'schen Bildes); die Gesichter sind sehr rund, die Detailformen selbst breit. Das Bild entspricht den im obigen (S. 297) angeführten beiden Flügelbildern des Kölner Museums, auch dem Bilde bei Bürwenich. — Ein Mann rechts im Vorgrund, der hinter dem h. Simeon steht und einen weissen Mantel mit schwarzem Kreuz trägt, hält einen Zettel in der Hand, mit der Inschrift:

Ihsv maria geist vns loen
mit dem Rechtverdiḡ Symeon
des heltṽ ich hy zeigen schoen.

(1447.)

Zwei ziemlich bedeutende Tafeln aus Kloster Seligenstadt (Gegend von Aschaffenburg). Auf jeder vier weibliche Heilige in geschweift gothischer Relief-Architektur. Die Gewandung höchst voll und faltenreich germanisch statuarisch. Die Farbentöne ziemlich mild und gebrochen. Die Gesichter eigen, unter einem gewissen kölnischen Einfluss. Im Ganzen übrigens ziemlich derb.

No. 205. Vier länglich hohe Tafeln (je 2 Fuss 4 Zoll hoch) in Einem Rahmen: der h. Martinus, Katharina, Barbara und Antonius Eremita. Ein treffliches Bild aus der Schule des sogenannten Israel von Meckenen (Meister der zweiten Folge). Unmittelbare Nachfolge.

No. 167. Tod der Maria, angeblich von Schoreel, aber wieder ganz anders, als die Bilder, die mit diesem Namen gewöhnlich bezeichnet werden. Viel befangener und eckiger; seltsame schwere Gesichter. Dennoch zart und mit Sinn gemalt.

Eine grosse Menge von Kunstgeräthen.

Reliquienkasten. — Alte Emaillen. — Limosiner Emaillen.

Elfenbeinschnitzwerke verschiedener Art mittelalterlichen Styles. Manches darunter sehr bemerkenswerth. Vieles streng byzantinisch, mit verschiedenen Modificationen; Andres in interessant germanischer Weise. — Das bei F. H. Müller abgebildete Altärchen ist nicht gar bedeutend; auch das Rittermedaillon, ebendaselbst, in der Ausführung nicht eben vorzüglich.

Merkwürdige Reliquiarien, einige in der Form von Polygonkapellen. So eins ganz als Baptisterium (mit erhöhtem Mittelraum), mit figürlichem Schnitzwerk. Ein andres der Art mit schönem Emaille-Ornament; die Giebel des Polygons hier halbrund, das Dach somit wulstrippenartig. — Sonst noch Reliquienkasten mit byzantinischer Emaille, und grosse Massen von Emailstücken.

Gefässe, Geräthe, Kleinkunst der verschiedensten Art; Münzen und Gemmen, Antikes und Orientalisches etc. etc., Alles hübsch geordnet, im Ganzen ein bedeutender Reichthum.

Ungefähr 40 tüchtige architektonische Modelle, meist römische Korkarbeiten, in der gewöhnlichen Art, — darunter auch ein tüchtiges Modell der Kirche von Paulinzelle.

Waffen. — Sammlung alter Musik-Instrumente, sehr nachahmungswerth.

HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE VON Dr. F. KUGLER.

Stuttgart, 1842.

Zur Erinnerung an die Stelle, welche dies Werk im Fortgange meiner kunstgeschichtlichen Arbeiten eingenommen hat, erlaube ich mir, das Vorwort der ersten Auflage desselben hier ebenso einzuschalten, wie ich bereits Aehnliches mit dem Vorwort anderer Arbeiten, welche in diese Sammlung nicht aufzunehmen waren, an den entsprechenden Stellen gethan habe.

VORWORT.

Es scheint mir nothwendig, dem Buche, welches ich hiemit dem Publikum vorlege und dem ich gern, da es doch einen guten Theil meines Lebens mit sich führt, eine freundliche Aufnahme bereiten möchte, ein Paar einleitende Bemerkungen voranzuschicken.

Für's Erste über die Wahl des Titels. Er sagt zu wenig und sagt zu viel; aber ich habe hin und her gesonnen, ohne einen besseren, der ähnlich bequem zu handhaben wäre, auffinden zu können. Wir gebrauchen das Wort Kunstgeschichte im engeren und weiteren Sinne: in diesem, wenn wir die Geschichte der Musik und der Poesie dazu nehmen, in jenem, wenn wir nur von den räumlich bildenden Künsten (mit Einschluss der Architektur) sprechen. Das letztere ist in meinem Buche der Fall; und da das Wort ungleich mehr in seiner engeren Bedeutung als in seiner weiteren gebraucht wird, so glaubte auch ich immerhin der allgemeinen Sitte folgen zu dürfen.

Ungleich wichtiger jedoch, als den Titel, ist es, die Aufgabe, die ich in diesem Buche zu erfüllen strebte, zu rechtfertigen. Es ist der erste umfassendere Versuch in seiner Art, der hier dem Publikum entgegentritt; wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberücksichtigt lassen zu dürfen, ohne dass man mich des Hochmuths zeihen wird. Es muss somit wohl ein guter Grund vorhanden sein, wesshalb mir mit solcher Arbeit noch keine andre, vielleicht mehr berufene Feder zuvorgekommen ist. Und allerdings liegt dieser

Grund klar genug zu Tage: das Ganze unsrer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; da wird noch die mannigfaltigste Thätigkeit für das Einzelne erfordert, da ist es schwer, oft fast unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander zu sondern. Dass ich dies dennoch gethan, oder zu thun versucht, — ich könnte sagen, dass ich mehrfach und dringend dazu aufgefordert wurde und dass ich Jahr und Tag habe verstreichen lassen, ehe ich es wagte, den freundlichen Aufforderungen, die vielleicht meine Kräfte überschätzten, nachzugeben; das wird indess den geneigten Leser wenig kümmern, er wird vielmehr nur nach den Gründen fragen, die mich zum Nachgeben veranlasst. Es sind die folgenden. Wenn wir auch noch viel, recht sehr viel in unsrer Wissenschaft zu thun haben, so liegt denn doch bereits eine so grosse Masse von Einzelheiten vor, dass für diese soviel Ordnung, als eben möglich ist, geschafft werden muss. Die allgemeine historische Wissenschaft (in deren Dienst wir jenes Reich zu erobern streben) stellt uns doch allmählig die sehr ernsthafte Frage, was eigentlich wir in diesen Jahren geschafft haben und welcher Gewinn ihr aus unsern Bemühungen erwachsen ist. Dann sind mancherlei Freunde da, die, zum eignen Genuss, gern eine bequeme Anschauung von unserm Thun und Treiben haben möchten, und Jünger, die zu helfen gesonnen sind und denen wir die Wege zeigen sollen. Und nicht minder scheint es mir für uns selbst ein dringendes Erforderniss; wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Nahliegende blicken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen; wir möchten vergessen, dass das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten, wenn wir erfolgreich vorwärts schreiten wollen, wie das Blut zum Herzen einfliessen und vom Herzen ausfliessen muss, wenn das Leben sich gedeihlich entwickeln soll.

Ich gebe somit einstweilen ein Ganzes, wie die Mittel, welche mir zu Gebote standen, sich eben zum Ganzen vereinigen wollten. Was ich selbst erforscht, habe ich nach besten Kräften mit dem zu verschmelzen gesucht, was durch Andre geleistet worden ist. Die wichtigsten Quellen (die insgemein zugleich die besten Hülfsmittel zur weiteren Untersuchung der einzelnen Punkte darbieten) habe ich genannt, ohne jedoch für jedes fremde Wort die Autorität besonders anzuführen; das Buch würde dadurch unnöthig angewachsen sein; oft wäre es auch unmöglich gewesen, da ich es keineswegs von jedem einzelnen Gedanken mehr sagen kann, ob er mir oder einem Andern angehöre, und da ich auf manche interessante Forschung gewiss nur durch diesen oder jenen äusseren Anlass geführt worden bin. Ich maasse mir übrigens, wie aus dem Obigen wohl zur Genüge hervorgehen wird, nicht an, dass mein Buch für die Wissenschaft einen bleibenden Werth haben werde; ich habe eben nur ihren gegenwärtigen Betrieb, so gut es der heutige Zustand erlaubt, zu fördern gestrebt. Ich hätte wieder noch Jahre warten können, ehe ich diese Arbeit in die Welt geschickt, aber das Warten ist zuweilen ein eigen Ding. So bedauerte ein wohlmeinender Recensent, als mein Handbuch der Geschichte

der Malerei seit Const. d. Gr. erschienen war, dass ich damit nicht noch dies und jenes grosse Unternehmen und dass ich namentlich nicht Gaye's grosse Geschichte der italienischen Malerei abgewartet habe. Aber Gaye ist gestorben, ohne das Werk gearbeitet zu haben; und Felix Papencordt sagte mir, er, der häufig mit Gaye in den Bibliotheken Italiens zusammengesessen, sei allein im Stande, die Collectaneen, welche sein Freund zu jenem Zwecke gesammelt, für den Druck benutzbar zu machen: und Felix Papencordt, auf dessen hellem Geiste und frischer Körperkraft so grosse Hoffnungen ruhten, ist nun auch gestorben! Meine Geschichte der Malerei ist wahrlich kein Werk von sonderlich ausgezeichneter Meisterschaft; und doch hat sie, ich darf es wohl sagen, manches Gute gewirkt, was verloren gewesen wäre, wenn ich gewartet hätte. Gehen wir frisch ins Leben hinein, so lange wir leben! Die Wechselwirkung der Kräfte schafft viel höheren Gewinn, als wenn wir in vornehmer Abgeschlossenheit über einer Vollendung brüten, der wir uns nur durch gemeinsame Thätigkeit anzunähern vermögen. Ist der Stein, den wir zum Baue tragen, doch nicht der Bau selbst!

Wie weit mir meine Aufgabe gelungen, das überlasse ich gern dem Ermessen derer, welche zum Urtheil berufen sind; mein Buch, die Fassung und Anordnung desselben, der Ideengang, der sich darin ausspricht, die Art und Weise der Hindeutungen auf das Einzelne, Alles dies muss für sich selbst sprechen. Findet man das Buch brauchbar, so wird man demselben vielleicht auch die weiteren Mittheilungen im Gebiete der Kunstgeschichte, die von den bevorstehenden Jahren zu erwarten sind, einarbeiten können. Was mir selbst während des Druckes an neuen Anschauungen und an neuen Arbeiten zugekommen ist, habe ich, soweit es die Zwecke des Buches zu erfordern schienen, in den „Nachträgen und Berichtigungen" hinzugefügt. Vornehmlich beziehen sich dieselben auf Denkmäler in den Rheinlanden, wo ich in diesem Sommer, auf einer Reise zur Untersuchung der dortigen Monumente, viel Neues zu sehen und kennen zu lernen das Glück hatte. Ausführliche und umfassende Mittheilungen über diese Reise, die manch einen Punkt der vaterländischen Kunstgeschichte in einem neuen und helleren Lichte zu zeigen geeignet sein dürften, werde ich dem Publicum in einer besonderen Schrift vorlegen.[1])

Die Verzeichnisse am Schlusse des Buches schienen mir für den Handgebrauch desselben nöthig zu sein, das Orts-Verzeichniss sowohl, wie das der Künstlernamen, da es namentlich ohne jenes sehr schwer gewesen sein würde, viele der wichtigsten Monumente und die verschiedenen Stellen, an denen etwa von dem einzelnen Monumente gesprochen wird, aufzufinden. Vielleicht giebt dies Orts-Verzeichniss dem Handbuche zugleich die Eigenschaft eines brauchbaren Begleiters auf Reisen. . . . .

Die Vortheile, von denen ich wünsche, dass das Handbuch sie dem Studium der Kunstgeschichte gewähren möge, dürften durch ein zweites Unternehmen wesentlich erhöht werden, zu dessen Ausführung die Verlagshandlung sich auf mehrseitigen Wunsch bereit erklärt hat. Dies ist die Herausgabe eines Bilder-Atlasses, dessen Darstellungen in fortlaufender Folge eine unmittelbare Anschauung des künstlerischen Entwickelungs-

[1]) Nachträglich: — Die Studien jener Reise sind vorstehend mitgetheilt. An der Durcharbeitung derselben zu einer besondern umfassenden Schrift wurde ich durch anderweit eintretende Verhältnisse verhindert.

ganges, nach seinen bedeutsamsten Denkmälern, geben sollen. Das Verhältniss des Atlasses zu dem Handbuche wird sich ähnlich gestalten wie das der von C. O. Müller und C. Oesterley herausgegebenen Denkmäler der alten Kunst zu Müllers Handbuche der Archäologie. Auch dies Unternehmen möge der Theilnahme des Publikums im Voraus bestens empfohlen sein.

Zum Schlusse endlich drängt mich's, denen meinen herzlichsten und innigsten Dank auszusprechen, welche durch hülfreiche Unterstützung mannigfacher Art meine Arbeit gefördert, durch freundliche Theilnahme meine Kräfte und meine Lust bis zum Abschlusse derselben frisch und rege erhalten haben. In dieser Theilnahme habe ich bereits den schönsten Lohn für meine Mühe gefunden. Doch nicht ihnen allein, allen denen sehe ich mich verpflichtet, öffentlich Dank zu sagen, die mich seither durch Mittheilungen und Zusendungen so mancher Art erfreut, meinen Studien im Gebiete der Kunstgeschichte, oft ohne alle Aufforderung, so manch ein neues und belehrendes Hülfsmittel dargeboten haben. Möge es diesem Buche gelingen, mir die Theilnahme der alten Freunde zu erhalten, vielleicht auch neue Freunde zu erwerben!

Berlin, am 22. October 1841.

BERICHTE UND KRITIKEN.

1842 — 1843.

Berliner Museum.

(Kunstblatt, 1842, No. 11.)

..... Sehr schätzbare Stücke sind neuerlich für die Gemäldegallerie erworben, einige treffliche Niederländer, unter denen ich mich begnüge, zwei ungemein lebenvolle Bildnisse von Franz Hals anzuführen, sodann ein Bild italienischer Schule, welches fortan zu den Werken ersten Ranges, die das Museum besitzt, zu zählen ist. Es ist ein Gemälde von der Hand des Pontormo, ausgeführt nach einer Composition Michelangelo's. Es enthält die lebensgrosse nackte Gestalt der Venus, welche, auf den einen Arm sich aufstützend, in einem Gebüsche liegt, und den Amor, der in muthwilligem Spiel über sie hintritt, ihren Hals umschlingend und sie zu küssen im Begriff, während sie aus seinem Köcher einen Pfeil herauszieht. In diesem Bilde waltet ganz der hohe, majestätische Geist des Michelangelo; es ist in diesen Formen eine Energie des Lebens, wie sie nur ihm zu eigen sein kann. Dabei ist das kecke Spiel der Darstellung, wie sich freilich bei dem Namen dieses Meisters von selbst versteht, mit reinem und keuschem Ernste gefasst, in dem Kopfe der Venus selbst ein strenger, fast leidenschaftloser Stolz, der eine eigenthümlich poetische Wirkung hervorbringt. Aber nicht minder meisterhaft wie die Composition ist auch deren Ausführung. Das feine Verständniss der Form, die Reinheit und Tüchtigkeit der Modellirung ist der grossartigen Schönheit der Zeichnung durchaus angemessen. Auch der kühle Ton der Carnation entspricht dem Geiste einer Composition Michelangelo's. Der Vortrag ist breit und frei, doch mit einem Schmelz in den Feinheiten der Schattengebung, wie solcher unter den Florentinern nur dem Pontormo eigen war. Die Umgebung, in kräftigen und entschiedenen Farbentönen gehalten, steht gleichwohl zu den kühlen Tönen der Carnation in glücklicher Harmonie, so das rothe mit Gold durchwirkte Gewand, auf welchem die Venus ruht, so das dunkle Grün des Gebüsches, so die ungemein geistvolle Färbung des

abendlichen Himmels und der Landschaft, in die man hinausblickt. Die Erhaltung des Bildes lässt kaum etwas zu wünschen übrig; dass dasselbe (wie so sehr häufig) an den Rauheiten der starken Leinwand, worauf es gemalt, etwas abgerieben ist, thut der Wirkung durchaus keinen Eintrag. Unbedenklich gehört das Werk zu den allermerkwürdigsten Arbeiten, die von namhaften Meistern im Fache der Farbenbehandlung nach Compositionen Michelangelo's ausgeführt sind; die Seltenheit von solchen trägt natürlich nicht wenig dazu bei, den Werth des Bildes zu erhöhen. Es rührt aus der Verlassenschaft des verstorbenen Professor d'Alton in Bonn her, und ist durch eine Radirung von dessen Hand bekannt.

Unter den neuen Erwerbungen für das Kupferstichcabinet erwähne ich einer überaus herrlichen, sehr wohl erhaltenen und intacten Federzeichnung von Raphael's Hand zu dem Carton des Fischzuges. (Sie war Passavant noch unbekannt; er führt, ausser einer abweichenden Skizze, nur eine zweifelhafte Studienzeichnung zu diesem Carton, in der Sammlung des Königs von England, an. Vrgl. Raphael v. Urbino II, S. 237.)

Antikes Theater.

Berlin.

(Kunstblatt, 1842, No. 13.)

Die Aufführung der Antigone des Sophokles auf dem kleinen Theater im neuen Palais bei Potsdam hat einen archäologischen Streit veranlasst, der für die Wissenschaft nicht unfruchtbar bleiben dürfte. Ueber die Aufführung jener wundersamen classischen Tragödie werden Sie bereits Manches in öffentlichen Blättern gelesen haben; von der Gewalt des Eindruckes, den dieselbe hervorbrachte, als die Herrlichkeit der griechischen Poesie uns in lebendiger Verkörperung gegenübertrat, will ich hier nicht ausführlicher sprechen. Nur einen Theil der Elemente, welche diesen Eindruck hervorbrachten und die vor das Forum Ihres Blattes gehören, will ich näher berühren; ich meine die scenische und, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf: die plastische Erscheinung der Tragödie. Man hatte die äussere Einrichtung, so gut es das Local nur irgend verstattete, ganz den Anforderungen der griechischen Bühne gemäss angeordnet. Die Scene erschien in nicht bedeutender Tiefe und von einer wirklichen (nicht bloss gemalten) dorischen Architektur umfasst; sie war über der Orchestra, welche die nöthige Kreisgestalt hatte und in deren Mitte sich die Thymele befand, angemessen erhöht und mit dieser, in der Mitte, durch eine Doppeltreppe verbunden. Vor dem Anfange der Tragödie war die Scene durch einen Vorhang verdeckt, welcher sich mit dem Beginne des Stückes in den Fussboden hinabsenkte, so wie er am Schlusse wieder aus demselben emporstieg. Schon die Wirkung dieser letzteren Einrichtung war so erfreulich wie überraschend, indem es den wohlthuendsten Eindruck machte, dass das Auge nicht, wie bei unserer heutigen Bühne, zuerst und zuletzt die Beine der Menschen und den Sockel der Gebäude zu sehen bekam,

sondern mit den erhabenen Theilen anfing und schloss. Wichtiger aber noch war die Plastik der Gruppirungen, sowohl im Verhältniss der Schauspieler auf der Scene zu den Choreuten in der Orchestra, als bei den letztern selbst, wenn sie sich, in wechselnder Bewegung, auf den Stufen der Thymele emporreihten. Von entschiedenster und grossartigster Wirkung aber — wenigstens auf mein Gefühl — war es, dass man die (zunächst von Genelli ausgeführte) Anordnung getroffen hatte, ausser den Personen, welche unmittelbar aus dem königlichen Palast auftraten oder dahin zurückkehrten, alle übrigen seitwärts in die Orchestra eintreten und über jene Treppe erst die Scene besteigen, und ähnlich wieder abgehen zu lassen. Durch diese Verlängerung des Ganges (statt des kürzern aus der Seitendekoration der Scene) ward den einzelnen Gestalten zur Entwickelung ihrer verschiedenartig charakteristischen Eigenthümlichkeit genügend Raum geboten, und vornehmlich gab das Auf- oder Absteigen der Treppe die interessantesten Motive für eine künstlerische Bewegung des Körpers und der Gewandung; dies Alles sowohl, wenn die bezüglichen Personen allein die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nahmen, als vornehmlich, wenn sie sich einer grösseren Gruppirung einreihten, und wenn ihr Auf- oder Abtreten sich in die dramatische Handlung unmittelbar verflocht. So konnte man es auf's Lebhafteste mitfühlen, als Antigone nach dem Schluss der ersten Scene, noch vor dem Auftreten des Chores, mit dem Kruge auf dem Haupte einsam von der Bühne hinabstieg und einsam die Orchestra durchschritt, den Leichnam des Bruders, der vor dem Thore der Stadt lag, zu bestatten; so war das traurig zögernde Auftreten des Hämon, die ernste Erscheinung des blinden, von seinem Knaben geführten Tiresias von der bedeutendsten Wirkung; noch mehr der Abgang des Tiresias, als er, noch von den Stufen der Treppe, die unheilverkündenden Worte gegen Kreon emporrief, während dieser tiefer und tiefer sich in seinen rothen königlichen Mantel verhüllte und der Chor erwartungsvoll im Grunde der Orchestra stand; eben so das angstvolle Hinausstürzen Kreons und seiner Diener, als er die schreckenvolle That des Sohnes vernommen, das Hereintragen der Leiche des Hämon u. s. w. Alle diese Erscheinungen, wie sie durch die bedeutsame Gliederung des Raumes und durch die glückliche Benutzung derselben in's Leben traten, machten auf mich einen Eindruck, etwa als ob ich die Statuengruppen im Giebel eines griechischen Tempels in dramatisch belebter Bewegung vor mir gesehen hätte. — Gegen einen wesentlichen Theil der Anordnung, welche man hiebei befolgt hatte, hat sich aber bald nach der Aufführung die sehr entschieden missbilligende Stimme eines unserer hiesigen Archäologen vernehmen lassen. Tölken hat in mehreren Aufsätzen, die gleichzeitig in zweien der hiesigen Zeitungen erschienen (die ausserdem auch bereits, mit Aufsätzen von Böckh und F. Förster vermehrt, in einer besondern Brochüre abgedruckt sind), die Ansicht durchgeführt, dass die Schauspieler und die Choreuten in der griechischen Tragödie räumlich stets streng von einander getrennt gewesen seien, und dass namentlich die ersteren nie über die Orchestra, sondern stets aus den Seiten der Decoration der Scene, aus den Coulissen, aufgetreten seien. Er führt seine Opposition vornehmlich gegen das bekannte Werk von Genelli (das Theater zu Athen) durch und bemüht sich, das Unhaltbare in Genelli's Ansichten nachzuweisen. Doch scheint es, dass Tölken's Kritik im Wesentlichen mehr gegen einzelne Willkürlichkeiten in den von Genelli entworfenen Restaurationen, als gegen das Prinzip,

welches diesem zu Grunde lag, gerichtet ist; auch musste es, die durchgreifende Richtigkeit des Einzelnen seiner Behauptungen zugegeben, dennoch auffallend bleiben, dass die Griechen, bei der eigenthümlichen Structur ihrer Scene, die Vortheile einer grossartig plastischen Wirkung, welche durch Benutzung der Scene und Orchestra unmittelbar entstehen mussten, aufgegeben hätten. Der innere Widerspruch, welcher hierin lag, scheint den Anlass zu weiterer Nachforschung dieser Verhältnisse gegeben zu haben, als deren Resultat hier eine so eben erschienene Gegenschrift gegen Tölken's Aufsätze anzuführen ist; sie ist von dem Dr. Geppert verfasst und führt, wie jene Aufsätze, den Titel: „Ueber die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten griechischen Theaters." Geppert hat den Gegenstand von einer Seite aufgefasst, die bis jetzt noch kaum zur Sprache gekommen war; nachdem er nämlich auf das an sich Unzureichende von Tölken's Behauptungen hingedeutet, geht er auf die Einrichtung der alten Tragödien selbst ein, sofern die dramatische Handlung eine besondere Beschaffenheit des Locales und eine besondere Benutzung desselben voraussetzen lässt. Er kommt dabei zu dem Resultat, dass die bei jener Aufführung der Antigone befolgte Anordnung, die Schauspieler zumeist durch die Orchestra auftreten und auf der Treppe die Scene ersteigen zu lassen, im Allgemeinen als Regel anzunehmen sey, und zwar aus folgenden Gründen: Die auftretenden Personen pflegen öfters den (in der Orchestra befindlichen) Chor anzureden, ohne zunächst von den, für sie noch wichtigeren Personen auf der Scene Notiz zu nehmen; sie werden vom Chor früher wahrgenommen, als von jenen, so wie sie von denen, welche die Scene vom Hintergrunde aus betreten, nicht sobald erblickt werden, als man bei der geringen Tiefe der griechischen Bühne erwarten sollte; ferner sagen die Auftretenden mehrfach ausdrücklich, dass sie steile Zugänge zur Scene zu ersteigen haben; dann sind Handlungen in der antiken Tragödie enthalten, die nur auf der Orchestra vorgehen können; aus der Einrichtung mancher Stücke geht sogar mit Entschiedenheit hervor, dass in ihnen kein anderer Weg auf die Scene führte, als der über die Orchestra, u. s. w. Für alles diess werden zahlreiche Beispiele aus den griechischen Tragikern beigebracht. Es dürfte in der That schwer sein, die Masse dieser Zeugnisse zu beseitigen oder anders zu deuten. Doch können wir nicht erwarten, hiemit den Streit abgeschlossen zu sehen, und um so weniger, als Tölken bereits im Voraus eine Fortsetzung des Kampfes verheissen hat, falls noch Jemand „für irgend eine der älteren Ansichten den Schild erheben sollte." Für die Wissenschaft, und namentlich für unsere noch immer nicht genügende Anschauung des griechischen Theaterbaues, davon nur so mangelhafte Reste auf unsere Zeit gekommen sind, scheint dieser Streit jedoch sehr erfreulich, indem derselbe eine möglichst vollständige Herbeischaffung und Sichtung des erforderlichen Materiales nöthig macht.

Chronologische Tabelle der Maler seit Cimabue's Zeiten bis zum Jahre 1840. Zusammengestellt durch R. v. Rettberg, Hannover, 1841.

(Kunstblatt, 1842, Nr. 39.)

Auf dreizehn grossen Bogen, die geeignet sind, aneinander gehängt zu werden, wird uns hier eine chronologisch geordnete Uebersicht der sämmtlichen Maler des angegebenen Zeitraumes, deren Name für die Geschichte der Kunst nur irgend in Betracht kommt, dargeboten. Die ganze Anordnung ist klar und anschaulich gehalten. Die Tafeln zerfallen in folgende Rubriken: 1) Italien, die Hälfte des Blattes einnehmend und zwiefach in Unterabtheilungen gesondert, nämlich: Unter-Italien (Florenz, Siena, Rom, Neapel [incl. Messina]) und Ober-Italien (Venedig, lombardische Schulen, Bologna, Ferrara, Genua und Piemont); 2) Deutschland (incl. Schweiz, Dänemark, Schweden, Russland); 3) Holland und Flandern; 4) Spanien (mit Portugal); 5) Frankreich; 6) England. Die Namen der Künstler sind nach ihren theils sicher bestimmten, theils muthmaasslichen Geburtsjahren neben- und untereinander gesetzt, wobei zu erwähnen ist, dass der Verf. im Allgemeinen mit grosser Umsicht die besten und zuverlässigsten Quellen benutzt und zweifelhafte Punkte als solche angedeutet hat. Gegen dies Princip, die Ordnung nach den Geburtsjahren zu bestimmen, dürfte zwar bemerkt werden, dass hiedurch keine wahre Anschauung der synchronistischen Verhältnisse gewonnen werde, indem für den Zweck der Kunstgeschichte doch vornämlich die Blüthezeit der künstlerischen Thätigkeit des Einzelnen in Betracht kommen müsse; da aber für die Zeitbestimmung der letzteren schwerlich eine übereinstimmend sichere Norm zu gewinnen ist, so erscheint die getroffene Anordnung in der That als die passlichste. Auch kann man von ihr aus leicht zu einer, wenigstens ungefähren Zeitbestimmung jener Art gelangen, wenn man zu der am Rande stehenden Jahrzahl etwa 30 oder 40 (als Bezeichnung der Jahre des frischesten Mannesalters) hinzu addirt. Ausserdem ist bei den Künstlernamen noch besonders das Geburts- und Todesjahr (so weit dies sicher zu bestimmen war), zumeist auch der Geburts- oder Wohnort, so wie das besondere Kunstfach, dem der Einzelne angehört, angedeutet, bei den vorzüglichsten Meistern zugleich eine nähere Bezeichnung ihrer künstlerischen Richtung mit kurzen Worten hinzugefügt worden. Mehrfach verschiedener Druck lässt die Künstler je nach ihrer grösseren oder geringeren Bedeutung bequem unterscheiden. — Wenn sonach diese Tafeln, bei ihrem höchst umfassenden Inhalte und bei der grossen Genauigkeit der Ausführung, für kunsthistorische Beschäftigung einen vielfach wünschenswerthen Anhaltspunkt darbieten müssen, so gewähren sie besonders in Bezug auf die neuere Zeit ein lebhaftes Interesse, indem sie uns hier die überaus grosse Summe der künstlerischen Kräfte, die in unsern Tagen hervorgetreten sind, eben so übersichtlich darstellen. Der gewiss unsäglich mühsamen Arbeit des Verf. wird diejenige Anerkennung nicht fehlen, auf welche sie Anspruch zu machen berechtigt ist.

Zur Geschichte der deutschen Kunst im Mittelalter.

(Kunstblatt, 1842, No. 69. ff.)

Wir haben über verschiedene neuere Forschungen, Mittheilungen und Bestrebungen im Gebiete der ältern Kunst unseres Vaterlandes Bericht zu erstatten. Wir beginnen mit einigen Werken, welche bildliche Darstellung mit einem mehr oder weniger umfassenden historischen und kritischen Texte verbinden, und über deren frühere Lieferungen bereits in früheren Jahrgängen des Kunstblattes berichtet ist. Zunächst sind unter diesen Werken zu nennen die

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich.

Von den früheren Lieferungen dieses trefflichen und interessanten Unternehmens ist zuletzt in No. 77 und 78 des Kunstblatts v. J. 1838 ausführlicher die Rede gewesen; seitdem ist das Werk um ein Bedeutendes vorgerückt; wir verdanken dem Eifer und der Hingebung des Herausgebers gegenwärtig eine grosse Reihenfolge der wichtigsten Belehrungen und der anziehendsten Anschauungen. Es ist bekannt, dass die Puttrich'schen Denkmale bereits mit ihrem Beginn auf die vaterländische Kunstgeschichte und auf die Weise, wie man dieselbe seither zu betrachten gewohnt war, den entschiedensten und folgereichsten Einfluss ausgeübt haben; die ersten drei Lieferungen der ersten Abtheilung, die Monumente von Wechselburg und Freiberg enthaltend, führten uns fast in eine neue Welt, in eine Sphäre des künstlerischen Bewusstseins und Strebens ein, welche in jedem Betracht und zumal in Rücksicht auf die frühe Zeit der Entstehung jener Monumente, die lebhafteste Bewunderung erweckte und deren Räthsel, wenn wir der Lösung desselben seitdem auch schon um manch einen Schritt näher gekommen sind,[1]) doch noch immer eine vielseitige Forschung in Anspruch nimmt. Die neueren Lieferungen schliessen sich diesen Anfängen würdig an; neben der Darstellung von Architekturen aus den verschiedensten Epochen des Mittelalters führen auch sie uns mancherlei interessante Bildwerke vor, so dass, was besonders zu bemerken sein dürfte, der Titel des Werkes, der nur von Baudenkmalen spricht, als zu eng gefasst erscheint.

Von der ersten Abtheilung des Werkes liegen uns drei neue Lieferungen (4, 5 und 6) vor, welche einen selbständigen Abschnitt bilden, und als solcher auch den besondern Titel der „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzoglich Anhalt'schen Landen" führen. Sie enthalten 50 Seiten Text und 29 Blätter mit bildlichen Darstellungen, grösserentheils ausgeführten Lithographien, unter denen aber die vier zierlich in Kupfer radirten Vignetten, welche in den Text eingedruckt sind, mitgezählt werden. Wir betrachten den Inhalt dieser drei Lieferungen nicht in der vom Herausgeber beobachteten Localfolge der Monumente,

[1]) Es ist hier besonders auf die sehr trefflichen und gehaltvollen Bemerkungen des verstorbenen Herausgebers des Kunstblattes, Hrn. v. Schorn, in der Deutschen Vierteljahrschrift, 1841, Heft IV, Seite 122 ff., zu verweisen.

sondern, der leichtern Uebersichtlichkeit wegen, in ihrer historischen Folge. — Als das älteste und in diesem Betracht als ein überaus wichtiges Denkmal für die Geschichte der deutschen Kunst ist die Stiftskirche von Gernrode zu nennen, welche im J. 960 gegründet wurde, und welche in ihren sämmtlichen Hauptheilen unbedenklich als der aus dieser Zeit herrührende — somit nächst der unter Karl d. Gr. gebauten Münsterkirche in Aachen als der älteste uns bekannte Bau von Bedeutung in Deutschland zu betrachten ist. Der Unterzeichnete hat zuerst von dieser Kirche und von den in ihr enthaltenen, nicht minder merkwürdigen Denkmälern in der von ihm und E. F. Ranke verfassten „Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg" etc. (Kl. Schr. I, S. 600) nähere Nachricht gegeben; Herr Puttrich hat indess Gelegenheit gehabt, die Kirche vollständiger zu untersuchen und namentlich das verbaute Innere einigermaassen aufräumen zu lassen, so dass seine Mittheilungen, unterstützt durch zehn Blätter mit bildlichen Darstellungen, ein sehr umfassendes Bild gewähren. Die Kirche ist eine Basilika, bei der, in den Arkaden des Schiffes, Pfeiler mit Säulen wechseln; über dem ursprünglichen Vorraum der Westseite war eine Empore (wie gewöhnlich in den sächsischen Basiliken) eingerichtet; Gallerien, nach dem freien Raume des Mittelschiffs sich öffnend, gegenwärtig aber vermauert, liefen über den Seitenschiffen hin. Solche Gallerien sind bisher in den alten deutschen Basiliken nicht gefunden worden. Ich habe bereits in meinem Handbuch der Kunstgeschichte bemerkt, dass die Einführung der Gallerien in den alten christlichen Kirchenbau ohne Zweifel als ein Ergebniss der eigentlich byzantinischen (der in Constantinopel ausgebildeten) Architektur zu betrachten ist; auch hier möchte ich die Erscheinung derselben aus einer direct byzantinischen Einwirkung erklären, und dies um so mehr, als ich in den ältesten Theilen der Kirche auch noch anderweitig byzantinisches Element zu finden meine. Die Kapitäle der Säulen in den Arkaden des Schiffes zeichnen sich nämlich durch eine ganz eigenthümliche Behandlung ihres Blätterschmucks aus; es ist darin in der That etwas von lokal-byzantinischer Formenweise, während die Behandlung der Säulenkapitäle in der benachbarten und etwa um funfzig Jahre jüngeren Schlosskirche zu Quedlinburg wesentlich verschieden ist, indem diese theils mehr Nachahmung der römischen Form, theils eine selbständig rohe, nationell deutsche Ornamentik zeigen. Jene byzantinischen Elemente, falls ich mich in ihrem Vorhandensein nicht irre, sind aber für die deutsche Kunstgeschichte insofern beachtenswerth, als man in der spätern Zeit des zehnten Jahrhunderts sehr häufig zwar in der Malerei (in den Miniaturen), in der Architektur seither aber noch gar nicht den Einfluss byzantinischer Kultur hat nachweisen können. — In den Flügeln des Querschiffes finden sich besondere kleine Krypten, deren Fussboden mit dem der übrigen Kirche in gleicher Höhe liegt; eine dritte, niedrigere, in dem über das Querschiff hinaustretenden östlichen Chorraume. Der Herausgeber hält diese Einrichtung, der von mir früher ausgesprochenen Meinung opponirend, für ursprünglich; er möge mir indess freundlichst verzeihen, wenn ich mich dennoch zu seiner Ansicht nicht bekehre. Im Gegentheil scheint mir die Krypta des Chors, die er als den allerältesten Bautheil betrachtet, sehr jung; die Fuss- und Deckgesimse der Pfeiler in derselben haben nämlich Profilirungen, die, so einfach sie sind, dennoch viel mehr an die Formen der spätestgothischen als der frühestromanischen Architektur erinnern. Auch die Krypten in den Flügeln des Querschiffes, wenigstens die

südliche, halte ich nicht für ursprünglich, sondern etwa für gleichzeitig mit der Anlage der Busskapelle (von der hernach das Weitere). Es ist mir auch gegenwärtig noch am Wahrscheinlichsten, dass ursprünglich der Chor und das gesammte Querschiff durch einen zusammenhängenden Kryptenbau ausgefüllt wurde, wie ein solcher in der Schlosskirche von Quedlinburg noch vorhanden ist. — Sehr merkwürdig ist ferner die Veränderung, welche die Kirche an ihrer Westseite, ohne Zweifel bereits im elften Jahrhundert, erlitten hat: die Einrichtung des westlichen Chores, unter dem wiederum eine Krypta vorhanden ist und zu dessen Seiten sich zwei Rundthürme erheben. Die genannten Thürme scheinen mir gleichzeitig mit dieser Umänderung des Baues und nicht bereits der ursprünglichen Anlage angehörig. Wenigstens deutet darauf die Disposition des Grundrisses hin; auch habe ich bei Untersuchung der Monumente in den Rheinlanden neuerlich die Bemerkung gemacht, dass runde (oder halbrund vortretende) Thürme auf der Westseite der Kirchen, mehrfach zugleich in Verbindung mit der Anlage einer westlichen Chornische, im elften Jahrhundert, namentlich seit der grandiosen Westfaçade des Domes von Trier, eine keineswegs seltene Erscheinung im deutschen Kirchenbau ausmachen. — Ganz eigenthümlich ist sodann die Anlage der sogenannten Busskapelle, eines kryptenartigen Einbaues im südlichen Seitenschiff, zur Seite des südlichen Querschiffflügels, die gleichfalls dem elften Jahrhundert anzugehören scheint. Der Herausgeber hat das Verdienst, die ungemein interessante Dekoration, welche die dem Innern der Kirche zugewandten Wände dieser Kapelle schmückt, von allen störenden Anbauten befreit und uns in vortrefflichen Abbildungen mitgetheilt zu haben. Diese Dekoration ist verschiedenartig, theils aus Steinsculpturen, theils aus aufgesetzten Stuccoreliefs bestehend. Die Steinsculpturen bilden reiche ornamentistische Einfassungen, in welche figürliche Darstellungen verwebt sind; ihr ganzer Charakter und die rohe Behandlungsweise deuten nach meiner Ansicht entschieden auf das elfte Jahrhundert. Einige Steinfiguren sind später, bei einer Veränderung der Dekoration, abgemeisselt worden. Die Stuccoreliefs sind einzelne Figuren, heilige Personen und (wie es scheint) eine Bildnissgestalt; nach meiner Ansicht gehören sie sämmtlich — und nicht bloss, wie der Herausgeber will, nur die letztere — der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, an. Sie sind zum Theil von merkwürdig trefflicher Arbeit, in der sich der Aufschwung jener Kunst, die in den Wechselburger und Freiberger Arbeiten zu so hohen Resultaten gelangt, bereits ankündigt; zum Theil sind sie minder ausgezeichnet, doch deuten die Eigenthümlichkeiten des Styls auch hier bestimmt auf die spätere Zeit. Es wären bei diesen Gegenständen noch manche nähere Bemerkungen, über sie selbst und über die künstlerischen Eigenthümlichkeiten jener Epoche, zu machen; der gegebene Raum des Kunstblatts nöthigt mich aber, mich kurz zu fassen. — Sehr interessante architektonische Reste des zwölften Jahrhunderts erscheinen sodann in den nicht zerstörten Theilen des Kreuzganges, von denen ebenfalls Abbildungen der Details mitgetheilt werden. — Endlich giebt der Herausgeber noch den Umriss eines Bildes, welches den Stifter von Gernrode, den bekannten Markgrafen Gero (gest. 965) darstellt. Das Bild selbst ist sehr jung (um 1500), hat aber allen Anschein, dass es nach einem Originalwerke aus Gero's Zeit, etwa nach seinem Grabsteine, gefertigt sei; für die Geschichte der Kunst ist es natürlich ohne Werth, sehr interessant

aber für die Geschichte des Kostüms, in welchem man wiederum ein byzantinisirendes Element erkennt. Der gegenwärtig vorhandene Grabstein des Markgrafen gehört dem Anfange des 16ten Jahrhunderts an; vielleicht ward jenes Bild gefertigt, um die Erinnerung an den ursprünglichen Grabstein zu bewahren.

Die übrigen Denkmale, welche in dem genannten Abschnitte des Puttrich'schen Werkes vorgeführt werden, sind jünger; sie vergegenwärtigen auf interessante Weise die späteren Entwickelungsstadien der mittelalterlichen Kunst. Den spätesten Architekturen von Gernrode schliesst sich die Kirche von Pötnitz, unfern von Dessau, an Es ist eine spätromanische Basilika, besonders merkwürdig dadurch, dass die Säulen und Pfeiler, welche ursprünglich die Schiffe trennten, bereits durch Spitzbögen verbunden werden. (Weiter unten werde ich zwei noch merkwürdigere Basiliken dieser, in Deutschland bisher unbekannten Gattung anführen. Der Herausgeber setzt die Erbauung der Kirche von Pötnitz bald nach 1198, in welchem Jahre daselbst eine Parochie gestiftet wurde. Herr Dr. C. R. Lepsius, in seiner unten näher zu besprechenden Schrift, weist aus der Stiftungsurkunde nach, dass damals in Pötnitz schon eine Kirche vorhanden sein musste, dass dies Gebäude demnach, dem von ihm verfochtenen System zufolge, wohl in's elfte Jahrhundert gehören werde. Dies ist aber eine ganz willkürliche Annahme; eben so gut kann die gegenwärtig vorhandene Kirche auch erst geraume Zeit nach der Stiftung der Parochie gebaut sein. Das Ornament der Säulen deutet mit Entschiedenheit auf die frühere Zeit des 13ten Jahrhunderts.) — Hierauf ist die ehemalige Klosterkirche, jetzige Schlosskirche zu Nienburg an der Saale zu betrachten. Die Zeit ihrer Erbauung ist nicht bekannt; der Baustyl giebt darüber jedoch genügende Auskunft. Es sind in ihr zwei verschiedene Style zu bemerken. Chor und Querschiff erscheinen als die älteren Theile; sie sind consequent spitzbogig gebildet, einfach, aber noch immer in romanischer Behandlung des Details, in derjenigen Weise, wie Deutschland aus der frühern Zeit des 13ten Jahrhunderts manche bemerkenswerthe Beispiele enthält. Die innere Anordnung des Chorschlusses ist sehr interessant. Das Schiff bildet die unmittelbare Fortsetzung des mit dem Chore begonnenen Baues; doch erscheint hier der gothische Baustyl bereits vollständig, obschon noch in seiner primitiven Form, entwickelt. Composition und Behandlung zeigen hier die grösste Verwandtschaft mit der im J. 1235 gegründeten Elisabethkirhe von Marburg, deuten somit auch auf dieselbe Bauperiode. Es ist seither in den sächsischen Gegenden noch keine Kirche dieser Gattung bekannt geworden. Zu bedauern ist — und der verehrte Herausgeber möge mir diese Bemerkung nicht verargen! — dass es an genügenden Profilzeichnungen der wichtigsten architektonischen Details, der Gewölbgurte, des Fensterstabwerks u. s. w., fehlt; es würden sich daraus noch sichrere Belehrungen über die Bauzeit und über den Kunstwerth der Kirche schöpfen lassen; es würde sich dann namentlich auch entscheiden lassen, ob das Gewölbe des Schiffes der ursprünglichen Anlage, oder ob es einer späteren Vollendungszeit oder einer Restauration des Baues angehört, wozu die, zwar vortrefflich lithographirte Perspective des Innern auf Taf. 14 nicht hinreichend Gelegenheit bietet. — Sehr merkwürdig ist sodann der in dieser Kirche vorhandene grosse Grabstein des Markgrafen Ditmar und seines Sohnes Gero vom J. 1350. Von beachtenswerthem

Kunstwerth, gibt derselbe zugleich eine sehr in's Einzelne gehende Belehrung über das ritterliche Kostüm dieser Zeit.

Die Baudenkmale, so wie einige minder wichtige bildnerische Denkmale der Stadt Zerbst werden auf 9 Tafeln vorgeführt. Besonders bemerkenswerth ist unter diesen ein zierliches, im spätromanischen Baustyle ausgeführtes Portal der dortigen Bartholomäikirche, welche im J. 1215 vollendet, später jedoch mannigfach verändert worden ist. Sodann mehrere Monumente aus der Spätzeit der gothischen Architektur: die in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts gebaute Nicolaikirche, im Innern den ruhig kühnen, massenhaften Charakter der Monumente in den baltischen Ländern tragend, im Aeussern dagegen, besonders am Chorschluss, mehr in der westlich deutschen Bauweise dekorirt, auch durch ein reiches Schnitzwerk an den Chorstühlen bemerkenswerth; und die Giebel des Rathhauses aus den Jahren 1479 und 1481, reiche Backsteinbauten, wiederum im Style der in den baltischen Ländern üblichen Architektur ausgeführt. — Endlich die gleichfalls spätgothischen Monumente von Bernburg, unter denen vornehmlich die Marienkirche, der Nicolaikirche von Zerbst gleichzeitig, sich durch die äusserst brillante Dekoration des Chorschlusses auszeichnet. In der Ruine der dortigen Augustinerklosterkirche ist, als ein eigenthümliches Werk, eine mit der Wand verbundene Steinkanzel, die von ausserhalb mittelst einer Thür betreten ward, zu bemerken.

Die zweite Abtheilung des Puttrich'schen Werks begreift bekanntlich die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen. Auch hievon sind, seit die vier ersten Lieferungen derselben, die Monumente von Merseburg, Memleben etc. umfassend, in diesen Blättern besprochen wurden, sehr bedeutende Fortsetzungen erschienen. Lieferung 5 und 6 enthalten, unter gemeinsamem Titel, die Denkmale von Schulpforta, in 15 Seiten Text und 10 Blättern bildlicher Darstellung. Sehr wichtig ist unter diesen zunächst der Chor der Klosterkirche, zufolge einer Bauinschrift im J. 1251 gegründet und zufolge einer urkundlichen Nachricht im J. 1268 geweiht, für die Entfaltung der frühgothischen Architektur in diesem engbegrenzten Zeitraume somit ein vorzüglichst entscheidendes Zeugniss. Die bildlichen Darstellungen, namentlich auch die in schöner künstlerischer Wirkung gehaltene Ansicht des Innern (gez. von C. Werner, lith. von Schlick) geben hier eine genügende Anschauung. Der grössere Theil des Schiffes der Kirche schliesst noch (was der Herausgeber übersehen) eine ältere Anlage romanischen Styles in sich ein; der westliche Theil desselben gehört dem 14ten Jahrhundert an. Das seltsame und etwas rohe Sculpturwerk der Kreuzigung, im Giebel der Kirche, ist auf einem besonderen Blatte in genügender Grösse abgebildet. Ausserdem sind die spätromanischen Theile des Kreuzganges, von denen u. a. eine meisterhaft lithographirte Ansicht von Chapuy, nach einer Ansicht von Kirchner vorliegt, so wie die zierliche, gleichfalls spätromanische Abtkapelle bemerkenswerth.

Lief. 7 u. 8 bilden ebenfalls ein Ganzes; sie sind den Denkmälern von Freiburg an der Unstrut gewidmet Der Text, 22 Seiten, ist grösstentheils von Hrn. Landrath Lepsius gearbeitet; ihm schliessen sich wiederum zehn Blätter mit Abbildungen an. Hier wird uns zunächst die interessante Stadtkirche von Freiburg vorgeführt, ein Gebäude aus verschiedenen Bauepochen, in seiner ursprünglichen Anlage spätromanisch mit vorherrschendem Spitzbogen im Innern, — in einem architektonischen Systeme, welches Deutschland eigenthümlich, dessen Zeitbestimmung

einstweilen aber noch eine Streitfrage ist, und über welches weiter unten etwas näher berichtet werden soll. Der Chor ist zierlich gothisch; die Pfeilerstellungen des Schiffs gehören einer ziemlich rohen Erneuung des Baues aus spätgothischer Zeit an. — Sodann die Schlosskapelle, auf der Burg von Freiburg, eine jener Doppelkapellen, deren man auf deutschen Fürstensitzen aus der Periode um 1200 mehrere findet. Dies kleine Gebäude, und vornehmlich die obere Kapelle, gehört zu den allerinteressantesten und zu den allergeschmackvollsten Werken, welche die deutsche Kunst des spätromanischen Styles hervorgebracht hat; es ist in seinen Formen und vornehmlich in den Ornamenten eine Feinheit, eine Reinheit, ein Adel, dergleichen man bei Bauwerken desselben Styles anderweitig in Deutschland gewiss nur selten und ausserhalb Deutschlands gewiss noch viel seltener finden dürfte. Wir sind dem Herausgeber für diese Mittheilung allen Dank schuldig. Aber die reine Classicität jener Formen lässt uns wünschen, dass dieselben zugleich auch (was freilich in Hrn. Puttrichs Plan nicht liegen konnte) in Abbildungen eines grössern Maassstabes, als die schönsten Vorbilder in ihrer Art veröffentlicht werden möchten [1]).

Die nächstfolgenden Lieferungen der zweiten Abtheilung sind den Denkmalen von Naumburg an der Saale, vornehmlich dem dortigen Dome und seinen Bildwerken gewidmet. Hievon liegt bereits eine Reihenfolge lithographirter Blätter vor, in denen uns äussere und innere Ansichten dieses mehrfach merkwürdigen Gebäudes, Abbildungen seiner schönen Details und zugleich vorzüglich gelungene Abbildungen der grossen Statuen im westlichen Chore des Doms, welche letzteren, dem 13ten Jahrhundert angehörig, für die Geschichte der deutschen Sculptur von so ausserordentlicher Wichtigkeit sind, dargeboten werden. Da diese Mittheilungen aber noch bei Weitem nicht vollständig sind, da namentlich auch noch der dazu gehörige Text fehlt, so mag ein näherer Bericht über dieselben so lange ausgesetzt bleiben, bis wir das Ganze zu beurtheilen im Stande sind. (Weiter unten werde ich jedoch Gelegenheit haben, meine Ansicht über einen Theil der Baugeschichte des Naumburger Domes vorzulegen.)

Als ein besonderes Werk dürfte von Hrn. Puttrich eine Reihe von colorirten Zeichnungen herausgegeben werden, welche er kürzlich nach den merkwürdigen Stuckreliefs an den Brüstungswänden des Chores der Liebfrauenkirche zu Halberstadt hat anfertigen lassen. Es sind grosse Gestalten des Erlösers, der h. Jungfrau und der zwölf Apostel, jede innerhalb einer reich dekorirten Nische spätromanischen Styles sitzend; die alte farbige Bemalung derselben ist unter der späteren Tünche, mit der sie überstrichen worden, wieder zum Vorschein gebracht und in den Zeichnungen genau wiedergegeben. Für die deutsche Sculptur des zwölften Jahrhunderts gehören diese Arbeiten, wieder als eigenthümlich lebenvolle und gehaltreiche Vorstufen für die Wechselburger etc. Arbeiten, zu den interessantesten Beispielen; die Zeichnungen enthalten ein sehr gelungenes Abbild ihres Styles. Eins der Reliefs habe ich bereits vor geraumer Zeit (im Museum, 1833, No. 13) in einer Umrisszeichnung mitgetheilt [1]). — Es

[1]) Hr. Prof. J. M. Mauch, jetzt in Stuttgart, hat früher grosse Abbildungen von den Details der Freiburger Schlosskapelle gefertigt, deren Schönheit alle Wünsche befriedigt und die sich u. a. im wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin eines ungetheilten Beifalls zu erfreuen hatten. Möge Hr. Mauch Zeit und Musse finden, um dieselben, wie es seine Absicht war, herauszugeben!

[1]) Vergl. Kl. Schr. I, S. 138.

ist zu wünschen und zu hoffen, dass Hr. Puttrich für den seltenen Eifer und für die grossen Opfer, mit denen er seine Unternehmungen zur Ausführung bringt, durch eine umfassende Theilnahme von Seiten des deutschen Volkes entschädigt werden möge.

Den sächsischen Denkmalen reihen wir zunächst an:

Die Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern; herausgegeben von R. Frhrn. v. Stillfried.

Ueber das erste Heft dieses grossartig angelegten Werkes habe ich in No. 51 des Kunstblatts vom J. 1839 gesprochen. Seitdem liegen zwei neue Hefte vor, in denen sich dieselbe Gründlichkeit historischer Forschung, dieselbe Sorgfalt in der Auffassung alterthümlicher Kunstgegenstände und dieselbe Eleganz der Ausstattung, wie im ersten Hefte, kund geben. Jedes Heft enthält sechs, zum Theil colorirte Blätter bildlicher Darstellung (in gross Folio) nebst dem entsprechenden historisch-kritischen Texte, in welchen verschiedene kleinere Darstellungen eingedruckt sind. Dem Plane des Werks gemäss ist nicht alles Mitgetheilte auf die Kunst bezüglich, so namentlich nicht die Facsimile's seltner und merkwürdiger Urkunden. Doch kann ich, obgleich diese Gegenstände nicht vor das Forum des Kunstblatts gehören, nicht unterlassen, des im zweiten Heft gegebenen Facsimile's zu gedenken, indem dasselbe die völlig täuschende Nachahmung des alten Pergamentblattes mit seiner Schrift, somit in der That die seltene Ausbildung einer eigenthümlichen Kunstfertigkeit zur Erscheinung bringt. — Unter den wichtigeren Mittheilungen für die kunsthistorische Forschung ist im zweiten Hefte die Darstellung der Klosterkirche von Alpirsbach im Schwarzwalde, am Flusse Kinzig, zwischen Freudenstadt und Schiltach, zu nennen. Risse, Ansichten und Detailzeichnungen geben davon eine vollkommen genügende Anschauung. Die Kirche, im J. 1099 geweiht, erscheint als eine Säulenbasilika; die Säulen mit einfachen, unten abgerundeten Würfelkapitälen, zwei der letzteren jedoch reicher und in einer für das elfte Jahrhundert sehr charakteristischen Weise dekorirt (die Basen dieser Säulen denen in der Schottenkirche zu Regensburg ganz entsprechend). Auch ein alter, reich ornamentirter Pfortenring von Bronze, aus derselben Periode ist zu bemerken. Sehr eigenthümlich ist die Absis des Chors. Nur ihr Untertheil gehört dem alten Bau an; in der Mitte wird sie durch ein kleines Grabgewölbe ausgefüllt (eine eigentliche Krypta ist nicht vorhanden); zu den Seiten des Gewölbes sind, ebenfalls noch im Einschluss der Absis, halbrunde Nischen angeordnet. Der Oberbau der Absis verdankt einer Bauveränderung vom J. 1337 sein Dasein; er hat somit gothische Formen und verwandelt die halbkreisrunde Grundlinie in eine dreiseitig gebrochene; dabei treten aber die Ecken des Oberbaues im Aeusseren über den halbrunden Unterbau vor und werden zu diesem Behufe von Säulen getragen, eine Einrichtung, die sich überaus seltsam macht. — Das dritte Heft bringt verschiedene Ansichten des Berges und der Burg Hohenzollern, deren erhaltene Baulichkeiten indess kein kunsthistorisches Interesse mehr haben. Sehr merkwürdig aber sind einige Steinreliefs, die sich gegenwärtig im Altarraume der dortigen Michaeliskapelle vorfinden und deren ganze Beschaffenheit, die höchst einfache Behandlung

sowohl wie die sämmtlichen Eigenthümlichkeiten des Styles, auf die Frühzeit des elften Jahrhunderts zu deuten scheint. Sie werden uns in einer sehr charaktervollen Abbildung mitgetheilt. Es sind drei grosse Platten, die eine stellt den Erzengel Michael dar und darunter die heil. drei Könige, die sich merkwürdiger Weise der Gestalt des sitzenden Erlösers (nicht der h. Jungfrau) entgegenbewegen; die beiden andern, Bruchstücke eines grösseren Ganzen, enthalten jede eine stehende Apostelfigur. Der Herausgeber macht es sehr wahrscheinlich, dass diese Arbeiten ursprünglich den Giebel einer älteren, an dieser Stelle befindlich gewesenen Kapelle geschmückt haben. — Ausserdem enthält das dritte Heft noch die Abbildung eines Kupferbeckens, welches mit Schmelzmalerei geschmückt ist und sich im Stiftsschatze des Klosters Tepl in Böhmen befindet. Es gehört der Zeit am Schlusse des zwölften Jahrhunderts an; die darauf enthaltenen Wappen deuten auf die Verbindungen, in welchen die nürnbergischen Burggrafen aus dem Hause Hohenzollern mit dem französischen Königshause standen.

Von den

Baudenkmalen der Römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausgeg. von Chr. W. Schmidt,

ist ebenfalls, seit ich die früheren Lieferungen derselben in No. 58 ff. des Kunstblatts vom J. 1840 besprochen habe, eine neue Lieferung, die dritte, erschienen. Die vorgenannten Werke hatten nicht bloss den Zweck, wissenschaftlich zu belehren, sondern zugleich durch selbständig künstlerische Darstellung der besprochenen Gegenstände zu unterhalten und solchergestalt eine möglichst ausgebreitete Theilnahme hervorzurufen. Hr. Schmidt hat diesem Nebenzweck von vornherein entsagt; er giebt keine malerischen Ansichten, keine, mit den Spielen des Lichts und des Helldunkels ausgestatteten Perspectiven; er begnügt sich vielmehr mit einfachen, zumeist mit streng geometrischen Linearzeichnungen. Dafür aber entschädigt er reichlich durch die Art und Weise, mit welcher er die künstlerische Struktur, den ästhetischen Organismus der Bauwerke vor uns zu entwickeln weiss, durch die sichere Auffassung des Styles und seiner etwa vorhandenen Unterschiede, durch den scharfen Blick für das architektonische Detail und die trefflichen, charaktervollen Profildurchschnitte, welche er von den architektonischen Gliederungen vorlegt. In allen diesen Beziehungen ist sein Werk geradehin als ein Musterwerk zu bezeichnen; der kunsthistorischen Forschung, als einer sehr ernsten wissenschaftlichen Disciplin, ist hier die sicherste Grundlage gegeben; und nicht bloss für die Architektur, auch für die bildende Kunst finden wir hier manche schätzbare Beiträge. Die vorliegende dritte Lieferung (10 Kupfertafeln in Folio und 68 Seiten Text in Quart enthaltend) bringt einen sehr grossen Reichthum verschiedenartiger Gegenstände; es sind darin nicht weniger als zwölf Baulichkeiten aus den verschiedensten Perioden des Mittelalters behandelt und zugleich einige ausführliche Darstellungen von Sculpturwerken gegeben. Diese Werke gehören den verschiedensten Gegenden des gegenwärtigen Regierungsbezirkes Trier an, so dass das Schmidt'sche Werk nunmehr fast alle wichtigeren Monumente des Mittelalters, welche in den Trier'schen Landen vorhanden sind, vorführt. Einige der Monumente, mit denen uns die dritte Lieferung bekannt macht, sind wiederum von sehr hohem Interesse für die kunsthistorische Forschung; diese sind mit vorzüglicher

Sorgfalt und Ausführlichkeit behandelt; bei den andern, die nicht in gleichem Grade wichtig erscheinen, hat Hr. Schmidt sich, wohl um sein Werk nicht über die vorgezeichneten Schranken auszudehnen, mit minder umfassender Darstellung begnügt. Indem dies Verfahren im Allgemeinen nur zu billigen ist, muss ich doch bemerken, dass dadurch bei der einen oder der andern Mittheilung gleichwohl manch ein charakteristischer Punkt, der in den allgemeinen kunsthistorischen Entwickelungsgang mit eingreift, übersehen wurde. Ich hatte kürzlich Gelegenheit, die hier vorgeführten Monumente an Ort und Stelle zu untersuchen, und werde den folgenden Notizen hie und da eine meiner eigenen Bemerkungen beifügen. Ich nenne die Monumente in ihrer kunsthistorischen Folge.

Als das älteste erscheint eine achteckige Kapelle zu Mettlach an der Saar, etwa noch dem elften Jahrhundert angehörig, später auf geschmackvoll gothische Weise umgebaut, gegenwärtig eine überaus malerische Ruine. Nach meiner Ansicht war diese Kapelle ursprünglich ein baptisterienartiger Bau, ähnlich der Münsterkirche zu Aachen und der Kirche zu Ottmarsheim im Elsass, von dem man, zur Zeit der genannten Bauveränderung, den Umgang und die darüber befindlich gewesenen Emporen dürfte abgerissen haben. Auf das elfte Jahrhundert scheinen mir die alten (von Hrn. Schmidt nicht dargestellten) Kämpfergesimse der Pfeiler zu deuten. — Beträchtlich jünger ist die Kirche zu Merzig an der Saar. In ihrer ganzen Dekoration trägt diese Kirche ein spätromanisches Gepräge, mit allerlei phantastischen und zum Theil auch schon barocken Umbildungen, wie dergleichen an den rheinländischen Kirchen dieses Styles nicht selten ist. Zwischen den Fenstern der Seitenschiffe sind Wandstreifen angeordnet, die bereits in die Bildungsweise gothischer Streben übergehen. Die Kirche ist eine Säulenbasilika; vorzüglich merkwürdig aber ist es, dass die Säulen bereits durch Spitzbögen verbunden werden, und zwar so, dass die Spitzbögen der südlichen Säulenreihe nur wenig über den Halbkreis erhöht, die der nördlichen Reihe dagegen entschiedener ausgesprochen erscheinen. In dieser Verbindung von Säulen und Spitzbögen steht die Kirche zu Merzig, auf sehr merkwürdige Weise, den normannisch-sicilianischen Bauwerken parallel. Ich nenne hiebei noch eine andre Kirche verwandten, aber etwas älteren Styls, die, gleichfalls im Regierungsbezirk Trier, hart an der luxemburgischen Grenze liegt. Es ist die kleine Basilika des Dorfes Roth an der Our; Hr. Schmidt hat dieselbe nicht in sein Werk aufgenommen. In dieser Basilika wechseln Pfeiler mit Säulen. Die Pfeiler sind (wie auch anderweitig Beispiele der Art vorkommen) durch grössere Halbkreisbögen verbunden; die kleineren Bögen aber, welche, im Einschluss jener grösseren, von den Säulen getragen werden, haben bereits die Form des selbständigen Spitzbogens. Die Säulen selbst haben noch ein ziemlich streng romanisches Gepräge [1]). Diese beiden Kirchen, sowie

[1]) Roth liegt auf steilem Felsen über der Our. Jenseit, schon auf luxemburgischem Gebiet, im tiefen Thalkessel, den eine üppig südliche Vegetation erfüllt, liegt das Städtchen Vianden. Das letztere zieht sich um einen Felsvorsprung hin, den das mächtige Schloss von Vianden, jetzt eine höchst grossartige Ruine, krönt. Dies Schloss enthält wiederum die schönsten und im edelsten Geschmack ausgebildeten Bautheile spätromanischen Styles; vorzüglich merkwürdig durch eigenthümliche Anlage, und durch eigenthümliche Behandlung dieses Styls ausgezeichnet, ist die Kapelle des Schlosses. Der Maler Hr. Ponsart war bei meiner Anwesenheit daselbst mit Aufnahme der interessantesten Theile

die oben angeführte des Dorfes Pötnitz, enthalten demnach eigenthümlich interessante Gestaltungen jenes spätromanischen Uebergangsstyls, welcher die Vorbereitung zum gothischen Baustyle in sich einschliesst. — Ein anderes, ebenfalls höchst eigenthümliches und merkwürdiges Beispiel eben dieses Uebergangsstyls, welches im Schmidt'schen Werke dargestellt wird, ist die Kirche des ehemaligen Nonnenklosters St. Thomas, in der südlichen Eiffelgegend. Sie ist in einfacher Anlage, einschiffig, ohne sonderlich reichen Schmuck, aber in sehr charakteristischen und entschiedenen Formen ausgeführt; die westliche Hälfte der Kirche wird, wie nicht selten bei den Kirchen von Nonnenklöstern und sonstigen weiblichen Stiften, durch eine geräumige Tribüne ausgefüllt. Besonders wichtig und für die Untersuchungen in der deutschen Architekturgeschichte entscheidend ist es, dass die Bauzeit dieser Kirche feststeht, indem sie, nach inschriftlicher und anderweitig urkundlicher Nachricht, im J. 1222 eingeweiht und 1225 vollendet worden ist. — Diesen Gebäuden ist zunächst noch die ansprechende, derselben Periode angehörige Façade des Hauses „zu den drei Königen" in Trier anzureihen.

Die eigentliche Perle unter den Mittheilungen der vorliegenden Lieferung ist die Kirche zu Offenbach am Glan. Ueber ihre Bauzeit ist nichts bekannt; der Styl, in welchem sie ausgeführt ist, deutet darauf, dass sie etwa im dritten Jahrzehnt des 13ten Jahrhunderts begonnen wurde. Sie ist eins der allermerkwürdigsten frühgothischen Bauwerke in Deutschland, und sie bildet als solches ein ungemein interessantes Seitenstück zu der im J. 1224 gegründeten Liebfrauenkirche zu Trier (Lief. 1 bei Schmidt). Aber während die letztere aus dem primitiven französisch-gothischen Säulenprincip hervorgegangen ist, lässt die Kirche von Offenbach ihren Ursprung aus dem nationell deutschen Princip des gegliederten romanischen Pfeilers deutlichst erkennen; und gerade diese Erscheinung ist ein recht charakteristisches Merkzeichen, wie die deutsche Kunst von vornherein darauf ausgehen musste, die Einseitigkeit der französischen Grundform (die allerdings zwar für die Entwickelung des gothischen Styles nothwendig war) zu einem mehr organischen Leben durchzubilden [1]. Uebrigens ist von ausschliesslich romanischen Elementen in der in Rede stehenden Kirche kaum etwas anderes zu bemerken, als die noch nicht beseitigten Rundbogenfriese im Aeussern und gewisse phantastische Ornamente in den Kapitälen; in allem Uebrigen herrscht bereits entschieden, ob auch noch sehr streng und noch gebunden, die gothische Gefühlsweise vor. Ueber das Einzelne, über die Reinheit in der Formation der Gliederungen, über deren steigende Entwickelung, Ausbildung und Läuterung in dem (wohl nur ziemlich langsamen) Fortschritt des Baues kann ich nur auf die trefflichen Blätter des Schmidt'schen Werkes verweisen. Leider ist von der Offenbacher Kirche, deren technische Ausführung auch, trotz mancher befremdlichen Unsymmetrie im Grundplan, rühmlichst erwähnt werden muss, nur wenig mehr als Chor und Querschiff erhalten. — Ein andres frühgothisches Gebäude, um ein Weniges jünger als das ebenge-

des Schlosses beschäftigt, um dieselben später in lithographirten Ansichten herauszugeben.

[1]) Näher auf die oben angedeuteten Verhältnisse einzugehen, ist hier nicht der Ort. Ich verweise auf das, was ich in meinem Handbuch der Kunstgeschichte über die Entwickelung des gothischen Baustyls gesagt habe.

nannte, dabei aber von grosser Einfachheit in der Bildung der Detailformen, ist die Kirche zu Tholey. Hr. Schmidt giebt von dieser Kirche nur den sehr wohldisponirten Grundriss; einige der Einzelheiten des Baues wären ebenfalls wünschenswerth gewesen, indem sie (neben der Formenweise mancher andern Bauten, die sich in den Rheinlanden vorfinden) es erkennen lassen, wie diejenige Verflachung der Formen, die zumeist erst in der spätgothischen Zeit vorherrschend wird, doch auch schon früh da eintrat, wo der Sinn und vielleicht die Mittel zu einer reicheren, mehr lebenvollen Durchbildung fehlen mochten. — Die Stiftskirche zu Kyllburg, inschriftlich im J. 1276 begonnen, zeigt wohlgebildete gothische Formen; doch ist die ganze Anlage einfach, daher von Hrn. Schmidt auch nur das Nothwendigste zu ihrer Darstellung gegeben. Der Kreuzgang neben der Kirche gehört einer späteren Zeit des gothischen Styls an. — An der Kirche zu St. Arnual, bei Saarbrücken, haben Chor und Querschiff noch frühgothische Formen; das Schiff hat scheinbar einen ziemlich spätgothischen Charakter; doch findet sich am Portal eine Inschrift, die von dem Beginne des Baues bereits im J. 1315 Kunde giebt. Diese Kirche ist durch eine grosse Anzahl von Grabmonumenten, zumeist der gräflich nassau-saarbrück'schen Familie, ausgezeichnet; von den merkwürdigsten derselben, aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, auch von einem interessanten spätgothischen Taufsteine, giebt Hr. Schmidt Abbildungen in sauberer Umrisszeichnung. — Die übrigen Mittheilungen betreffen: das brillant gothische Portal der Jesuiten-, früher Minoritenkirche in Trier; die Kirche zu St. Wendel, eine der schönsten Kirchen aus spätgothischer Zeit, die besonders durch das ungemein glückliche räumliche Verhältniss des Innern ausgezeichnet ist, mit ihrer vortrefflich gearbeiteten Steinkanzel vom J. 1462; das Hospital zu Cues an der Mosel, gestiftet bald nach der Mitte des 15ten Jahrhunderts, und die einfache, aber sehr ansprechende Kapelle desselben; sowie das, etwa derselben Zeit angehörige Rathhaus „zur Steipe“ in Trier.

Die Römermonumente von Trier und der dortigen Gegend werden die vierte Lieferung der Schmidt'schen Baudenkmale ausmachen. Wir haben indess von der Thätigkeit und von dem Eifer, mit welchem Herr Schmidt sich der Erforschung der Denkmale des vaterländischen Alterthums gewidmet hat, auch noch anderen interessanten und belehrenden Mittheilungen entgegenzusehen. Kürzlich war er zu diesem Behuf mit einer Aufnahme der höchst merkwürdigen Klosterkirche zu Laach, unfern von Andernach, beschäftigt. Diese Kirche, in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts erbaut, ist eins der grossartigsten und reichsten Beispiele des strengen romanischen Baustyls in Deutschland; sie ist in diesem Betracht um so wichtiger, als sie, wie vielleicht kein zweites Beispiel der Art vorhanden ist, durchaus als ein Ganzes aus Einem Gusse und von in sich völlig übereinstimmendem Style dasteht. Nur der zierliche Porticus an ihrer Westseite ist in der Zeit des spätromanischen Baustyls hinzugefügt worden. Was Hr. Boisserée in seinen Denkmalen der Baukunst am Niederrhein etc. über die Laacher Kirche mitgetheilt hat, reicht nicht hin, um dies Gebäude genügend würdigen zu können; es wird somit durch das zu erwartende Schmidt'sche Werk eine wesentliche Lücke in unserm Material zum Studium der mittelalterlichen Baukunst ausgefüllt werden. Auch kann ich von einer sehr merkwürdigen Entdeckung, die Hr. Schmidt im Innern der Kirche gemacht und von der er mich durch bildliche Darstel-

lung bereits in Kenntniss gesetzt hat, Bericht geben. Dieselbe betrifft die ursprüngliche, mit der Vollendung des Baues gleichzeitige Bemalung des architektonischen Details, die seither durch spätere Uebertünchungen verdeckt war; es sind einfache, harmonisch wechselnde und bestimmt voneinander geschiedene Farbentöne, durch welche die charakteristisch vorherrschenden Linien des Innern, sowie die vorzüglichst bedeutsamen Einzelheiten auf eine entschiedene Weise bezeichnet werden. Die Verhältnisse der Farben entsprechen durchaus der Art und Weise, wie man bildliche architektonische Darstellungen (namentlich die Einfassungen der Canones) so oft in den Miniaturmalereien, welche die Manuscripte jener Periode schmücken, behandelt sieht; sie dienen dazu, den Totaleindruck des Gebäudes, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, auf sehr angemessene Weise zu erhöhen. Diese Entdeckung ist um so mehr zu beachten, als wir seither von der Anwendung der Farbe in der Architektur des Mittelalters nur vereinzelte Zeugnisse hatten, obgleich Alles darauf hindeutete, dass eine solche angenommen werden musste; während die Untersuchungen über die Polychromie der antiken Architektur seit den letzten sieben Jahren allmählig bereits zu immer bestimmteren Resultaten geführt haben. Herr Schmidt wird auch hievon in seinem Werke über die Laacher Kirche Proben mittheilen [1]).

Während Hr. Schmidt im westlichen und Hr. Puttrich im östlichen Deutschland für die Erforschung und Bekanntmachung der Denkmale des vaterländischen Alterthums so erfolgreich thätig sind und sich den von ihnen herausgegebenen Werken manche andre bedeutende Arbeiten verwandter Richtung, wie das vorgenannte schöne Werk des Baron Stillfried, anreihen, hat sich gleichzeitig auch im Norden des Vaterlandes ein nicht minder wichtiges Unternehmen derselben Art vorbereitet. Ankündigungen aus Lübeck bringen die Nachricht, dass dort ein umfassendes Werk unter dem Titel:

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gezeichnet und herausgegeben von C. J. Milde, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischem Text von Dr. Ernst Deecke,

erscheinen soll. Lübeck, das Haupt der Hanse, ist als der Centralpunkt der künstlerischen Bestrebungen zu betrachten, welche in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters in den baltischen Ländern, soweit in diesen die germanische Cultur umhergetragen wurde, hervorgetreten sind. Zugleich hat sich dort ungemein viel, vielleicht mehr als in irgend einem andern der bedeutenderen Hanseorte, an alterthümlichen Reminiscenzen erhalten. Was bisher über die alten Denkmäler von Lübeck bekannt gemacht ist, reicht nicht hin, um diese Schätze nur mit einiger Vollständigkeit würdigen zu lernen; das angekündigte Werk wird demnach den kunsthistorischen und culturhistorischen Forschungen des Vaterlandes ein mannigfach wichtiges Material zuführen und zur Ausfüllung einer sehr wesentlichen Lücke dienen. Es ist auf 6 Hefte, jedes Heft zu 4—6 Blättern mit bildlicher Darstellung, berechnet; die Blätter sollen zum Theil colorirt, zum Theil auch durch eine neue Art des Abdrucks angefertigt werden.

[1]) Das Institut der britischen Architekten hat bereits vor mehreren Jahren eine Preisfrage über die mittelalterliche Polychromie aufgestellt; es scheint aber nicht, dass dieselbe auf genügende Weise gelöst worden ist.

Ich hatte Gelegenheit, einen Theil der trefflichen Zeichnungen und Abdrücke des Hrn. Milde, namentlich die für das erste Heft bestimmten, zu sehen und mich von der verschiedenartigen Wichtigkeit der Mittheilungen, die uns hier bevorstehen, zu überzeugen. Das erste Heft wird zunächst die Zeichnung einer grossen ehernen Grabtafel aus dem Dome von Lübeck dem 14ten Jahrhundert angehörig, auf welcher eine reiche bildliche Darstellung gravirt ist — ohne Zweifel das grossartigste Werk solcher Art, welches auf unsre Zeit gekommen — bringen; sodann Abdrücke von den kleineren auf dieser Tafel enthaltenen Darstellungen, die mit Formen, welche Hr. Milde unmittelbar vom Originale genommen, gefertigt sind, die somit ein völlig eigenthümliches Interesse gewähren; endlich eine Ansicht der Katharinenkirche, die als ein geschmackvolles Beispiel des entwickelt gothischen Backsteinbaues erscheint. Für die folgenden Hefte sind die Ansichten andrer Architekturen, die Darstellung von Bildwerken verschiedener Art, und namentlich die der vorzüglich schönen, dem Anfange des 15ten Jahrhunderts angehörigen Glasmalereien bestimmt, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und jetzt in der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind. Die letzteren schreibt man nicht ohne Grund dem berühmten Glasmaler Francesco, Sohn des Dominico Livi aus Toscana, zu, der seine Kunst in Lübeck gelernt und dort geraume Zeit ausgeübt hatte, nachmals aber in seine Heimat zurückberufen wurde, um die Fenstergemälde für den Dom von Florenz anzufertigen. — Das Werk wird (wie es auch bei den vorgenannten Unternehmungen der Fall war) auf Kosten des Herausgebers erscheinen; es ist nur zu wünschen, dass das Publikum ihm diejenige Theilnahme bezeigen möge, welche zur angemessenen Durchführung des Unternehmens nöthig ist.

Den Werken und Arbeiten über ältere Kunstdenkmale, bei denen die bildliche Darstellung die Hauptsache und der literarische Text nur die Begleitung ausmacht, haben wir nunmehr ein Werk anzuschliessen, bei welchem das umgekehrte Verhältniss stattfindet. Dasselbe führt den Titel:

Ueber die Entwickelung der Architektur vom 10ten bis 14ten Jahrhundert unter den Normannen in Frankreich, England, Unteritalien und Sicilien von Henry Gally Knight. Aus dem Englischen. Mit einer Einleitung herausgegeben von Dr. C. R. Lepsius. Mit 23 lith. Blättern. Leipzig, 1841. (XII. u. 388 S. in gr. 8.)

Das Werk an sich bezieht sich nicht unmittelbar auf die deutsche Kunst, doch haben die künstlerischen Entwickelungsverhältnisse des frühern Mittelalters, auch was die verschiedenen Gegenden von Europa anbetrifft, so mannigfache Wechselbeziehung untereinander, dass ein Blick auf die Nachbarländer nothwendig Interesse und Belehrung, auch für die eigne Heimat, gewähren muss; überdies wird das Werk durch die im Titel genannte Einleitung in unmittelbare Beziehung zur deutschen Kunstgeschichte gesetzt. Ueber die letztere ist hernach ausführlicher zu berichten. Was die Arbeit des Hrn. Knight anbetrifft, so giebt dieselbe eine übersichtlich gehaltene, doch zugleich sehr umfassende Kunde von den Monumenten, die sich aus den Zeiten der Normannenherrschaft, vornehmlich in der Normandie und in Sicilien (England und Unteritalien werden nur mehr beiläufig in Betracht gezogen) erhalten haben. Im Original sind es eigentlich zwei gesonderte Werke, deren jedes einen Reisebericht in das eine und in das andre der beiden genannten Länder enthält. Der Verfasser schildert kurz, aber mit gesundem Auge und mit

richtigem Takte, die Denkmale, denen er auf seinen Reisen begegnet; er giebt dabei genaue historische Notizen und sucht diesen gemäss das Alter des Einzelnen festzustellen; er fasst zum Schluss die Bemerkungen über das Einzelne zu Gesammtübersichten zusammen, in denen er die bezüglichen architektonischen Style und den Gang ihrer Entwickelung darstellt. Die beigefügten Abbildungen (deren Arrangement wir zum Theil dem deutschen Herausgeber verdanken) geben demjenigen, welcher mit den Monumenten jener Länder unbekannt ist, einige Anschauung, die freilich zu einer gründlichen Kenntnissnahme nicht hinreicht; doch bieten uns in diesem Betracht verschiedene, zum Theil sehr treffliche Werke bildlicher Darstellung, die wir bereits über die Normandie sowohl wie über Sicilien besitzen, die erwünschteste Aushülfe. Die Resultate, zu welchen Hr. Knight gelangt, stimmen im Allgemeinen mit denen überein, welche ich in meinem Handbuch der Kunstgeschichte, den eben angedeuteten Werken folgend, aufgestellt habe (sowie auch mit denen, welche durch Hrn. v. Schorn in der Deutschen Vierteljahrsschrift, 1841, Heft IV, S. 109 ff., vorgelegt sind); nur rollt er ein ungleich reicheres und breiteres Feld vor unsern Augen auf, und namentlich macht er uns mit sehr interessanten Denkmalen aus der Frühzeit der normannischen Architektur in Frankreich, über die uns bisher eine minder umfassende Kunde vorlag, bekannt. Die Reichhaltigkeit seiner Notizen und die ganze Anordnung seines Werkes machen dasselbe besonders zu einem Reisehandbuche sehr geeignet. Wir sind dem deutschen Herausgeber allen Dank schuldig, dass er dies Werk auch bei uns eingebürgert hat.

Nicht in gleichem Maasse kann ich mich mit der von Hrn. Lepsius hinzugefügten Einleitung einverstanden erklären. Hr. Knight hatte in seiner Arbeit nachgewiesen, dass die Form des Spitzbogens bei den Monumenten in der Normandie erst gegen Ende des zwölften Jahrhunderts erscheint, während ihn die Normannen in Sicilien, gleich nachdem sie sich das Land (im elften Jahrhundert) unterworfen, von den Saracenen, die sich desselben schon früher bedient, aufgenommen hatten. Hr. Lepsius bemüht sich zu erweisen, dass auch in Deutschland schon früh, sogar schon im zehnten Jahrhundert (also noch vor dem Beginn der sicilianisch-normannischen Architektur), der Spitzbogen als ein integrirender Theil der Architektur sei aufgenommen worden. Da er diese Ansicht mit sehr grosser Entschiedenheit ausspricht, da er den Gegnern ohne Weiteres Hyperkriticismus, Zweifelsucht und andre Eigenschaften der Art aufbürdet (der verstorbene Herausgeber des Kunstblatts und der Unterzeichnete werden als solche namentlich angeführt), — vor Allem aber, da der Gegenstand von höchster Wichtigkeit für die kunsthistorischen und für die culturhistorischen Verhältnisse des Mittelalters ist, so möge hier eine etwas nähere Beleuchtung seiner „historischen Resultate“ ihre Stelle finden.

Sehr richtig bemerkt Hr. Lepsius, dass die Form des Spitzbogens an sich, besonders wenn sie vereinzelt erscheint, noch nicht von erheblichem Einfluss auf die Ausbildung eines architektonischen Systems ist. Sie bedingt somit (wie uns namentlich die orientalische Architektur so unzählige Beispiele darbietet) noch keineswegs eine höhere Entwickelung der Architektur; sie kann, wie jede andre beliebige Form, auch mit der niedrigsten Stufe künstlerischer Ausbildung verbunden sein; es wäre somit durchaus nicht besonders befremdlich, wenn wir sie bereits in der angedeuteten Frühzeit der deutschen Architektur an einem oder dem andern Orte auf-

tauchen sähen. Aber die Beispiele, welche Hr. Lepsius zur Unterstützung seiner Meinung anführt (und die übrigen, welche ich denselben sonst noch anzuschliessen wüsste), tragen, ausser dem Vorhandensein des Spitzbogens, sämmtlich das Gepräge eines bereits sehr entwickelten Styles, des romanischen (sogenannt byzantinischen) auf der letzten Stufe seiner Ausbildung, theils in dem eigenthümlich durchgebildeten Organismus der architektonischen Gliederung, theils in dem feinen Schwunge des Profils der Glieder, theils in einzelnen Motiven einer schon beginnenden Ausartung u. s. w. Es ist darin eine Weise der künstlerischen Behandlung, die wir sonst nur in der Spätzeit des zwölften und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des 13ten Jahrhunderts kennen. Die von Hrn. L. namhaft gemachten Bauwerke sind die älteren Theile der Hauptkirchen von Naumburg, Memleben, Merseburg, Freiburg an der Unstrut, Basel, Nürnberg (St. Sebald) und Bamberg; seine Untersuchung über die Geschichte dieser Kirchen kommt im Wesentlichen darauf hinaus: dass über einige von ihnen eine Anzahl urkundlicher Nachrichten vorliege, aus welchen die angeführte frühe Gründungszeit der Gebäude hervorgehe, dass sich aber keine Urkunde finde, die von einem Neubau in der Periode um das Jahr 1200 spreche, dass somit ein solcher nicht könne stattgefunden haben. Neben diesem, für historische Kritik (nicht Hyperkritik) doch wohl nicht ganz zureichenden Beweise, werden nur noch einige Gründe für das angenommene höhere Alter der älteren Theile des Domes von Naumburg vorgelegt; die letzteren betreffen das Schiff sammt den Thürmen und der Krypta, die jenen spätromanischen Baustyl mit Anwendung des Spitzbogens haben (doch hat ein Theil der Krypta, was Hr. L. übersehen, noch das Gepräge eines ungleich mehr alterthümlichen Styles), während der westliche Chor frühgothisch und der östliche Chor spätgothisch erscheinen. Hr. L. bemerkt zunächst, es sei ein unerhörter Fall, dass man, wenn der alte (vermuthlich im Anfange des elften Jahrhunderts gegründete) Dom wirklich umgebaut worden, keine Mauer davon habe verwenden können; obgleich man, nach meiner Ansicht, ganz wohl die verschiedenartigsten Gründe ersinnen kann, wesshalb dies nicht geschehen. Sodann sei es vorzüglich wichtig, dass man in dem, um die Mitte des 13ten Jahrhunderte gebauten Westchore die Statuen der Stifter und Wohlthäter der Kirche, welche im elften Jahrhundert gelebt, finde und dass diese in einer Urkunde vom Jahr 1249 den Zeitgenossen als Vorbilder, zur Förderung des Baues, seien vorgehalten worden; während man doch erwarten müsse, dass auch den Erbauern des neuen Kirchenschiffes, falls von einem solchen die Rede sein könne, ein gleichzeitiges Ehrengedächtniss nicht versagt sein würde. Das klingt bedenklich genug; nehmen wir aber die Urkunde selbst [1]) zur Hand, so stellt sich die Sache doch etwas anders. Es ist ein offener Brief des Bischofs Dietrich II., in welchem es ausdrücklich heisst: wie die ersten Gründer der Kirche (deren Namen sodann folgen) durch die erste Gründung sich das grösste Verdienst bei Gott und Vergebung der Sünden erworben hätten, so sei es bekannt, dass sich auch die Nachkommen durch reichliche Almosen bei der Erbauung der Kirche verdient gemacht hätten; er (der Bischof) wünsche nun aber die Vollendung des ganzen Werkes zu beginnen und verspreche desshalb, wie der todten, so auch der noch

[1]) Abgedruckt in der Schrift: Ueber das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg, von C. P. Lepsius. Naumburg, 1822. Beilage, No. VIII.

lebenden Almosengeber fortan im Gebete brüderlich und getreulich zu gedenken. Hier ist also dreierlei zu unterscheiden: 1) die erste Gründung, 2) die Erbauung der Kirche durch die Nachkommen und 3) die bevorstehende Vollendung des Baues. Das letztere betrifft unbedenklich den westlichen Chor; das zweite den Bau, zu welchem das noch vorhandene Kirchenschiff gehört, das nach den Ausdrücken des Briefes und nach meiner Ansicht jenem unmittelbar vorangegangen, d. h. erst in der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts ausgeführt ist. Hiemit stimmen auch ein Paar andre Urkunden im Archive des Domkapitels sehr wohl überein [1]. Nachdem nämlich im Jahr 1028 durch eine päpstliche Bulle die Verlegung des Bisthums von Zeitz nach Naumburg genehmigt und in den nächstfolgenden Jahren verschiedene Bestätigungsurkunden gegeben waren, nachdem dann aber, zwei Jahrhunderte hindurch, nichts der Art erfolgt war, findet sich, dass man im J. 1228 jene erste Bulle durch Papst Gregor IX. nicht nur hatte renoviren, sondern zugleich in einer besondern Bulle alle Besitzthümer, alle Gattungen des Einkommens, alle Gerechtsame und Freiheiten sich auf's Sorgfältigste und Umständlichste hatte bestätigen lassen. Dies beweist wenigstens, dass man gerade in der Zeit, in welcher man nach meiner Ansicht für den Neubau der Kirche bedeutende Ausgaben zu machen hatte, sehr eifrig darauf bedacht war, alle Mittel zusammenzuhalten.

Ich will diese Bemerkungen indess noch keineswegs als einen directen Beweis für das Alter, welches ich dem Naumburger Dome zuschreibe, aufstellen. Wo ein vollkommen genügender urkundlicher Beweis fehlt, ist es vor allen Dingen nöthig, auf die stylistischen Eigenthümlichkeiten des Bauwerkes einzugehen und durch Vergleichung mit andern Gebäuden die Zeit, welcher dasselbe angehört, fester zu bestimmen. Diese vergleichende Kritik — die bei aller kunsthistorischen Forschung als die Hauptsache erscheint — hätte Hr. L. nothwendig anstellen müssen, um der historischen Wahrscheinlichkeit (denn weiter gelangt er nicht, obgleich er dieselbe durchweg sofort als unbedingte Wahrheit annimmt) eine festere Basis zu geben. Doch dies ist eben die eigentlich schwache Seite seiner Schrift; ihm fehlt das Auge, um überhaupt Stylunterschiede, wenn sie nicht so auffallend sind wie der Unterschied des Romanischen und Gothischen, wahrzunehmen; er geht sogar (S. 15) so weit, dass er die Stylunterschiede in den verschiedenen Entwickelungsphasen der romanischen Bauweise völlig läugnet, und dass er (S. 45) die Dome von Limburg an der Lahn und von Worms als einander ähnlich bezeichnet; dies letztere aber klingt so, als ob man das Englische und das Portugiesische für ähnliche Sprachen ausgeben wollte. (Römisches Element ist freilich in beiden Domen, aber auch nicht mehr als etwa in diesen beiden Sprachen.) Hätte Hr. L. jene Vergleichungen unternommen, so würde er gefunden haben, dass die sichern Gebäude des 10ten und 11ten Jahrhunderts, wie die Stiftskirche von Gernrode, die Schlosskirche von Quedlinburg, die Kirche von Huyseburg, die von Alpirsbach, die Kirchen St. Georg und Maria auf dem Capitol zu Köln (die letztere in der Mitte des 11ten Jahrhunderts geweiht, der Oberbau ihrer Chorpartie jedoch einer spätern Restauration angehörig), die Westseite des Domes von Trier und so viele andere, durchweg noch strenge und sehr befangene Formen zeigen, und dass man an ihnen wahrnimmt, wie der Formensinn sich noch erst aus einer halbbarbarischen Rohheit

[1]) Ebendas., Beilage Nr. VI und VII.

losringt, was man von den Gebäuden, die Hr. L. namhaft macht, wahrlich nicht sagen kann. Die grösste Verwandtschaft mit den letztern aber würde er in allen den Gebäuden wahrgenommen haben, welche, wie bereits bemerkt, der Spätzeit des romanischen Styles angehören. Ich will hier nur einige Gebäude dieser Periode in den Rheinlanden namhaft machen, deren Bauzeit feststeht und die in mehr oder weniger consequenter Anwendung des Spitzbogens und in der ganzen Sinnesrichtung dem von Hrn. L. aufgeführten Gebäudecyklus zum Theil sehr nah verwandt erscheinen, wenn sie auch in gewissen Einzelheiten die charakteristisch und ausschliesslich rheinischen Elemente erkennen lassen. Es sind: die Kirche zu Heisterbach (1202—1233); die Kirche St. Quirin zu Neuss (inschriftlich im Jahr 1208 gegründet); das zehnseitige Schiff der Kirche St. Gereon zu Köln (1212—1227); die Kirche von St. Thomas (1225 vollendet, vergl. oben); der Dom von Limburg an der Lahn (gebaut oder vollendet zwischen 1213 und 1235 [1]); der Chor der Pfarrkirche von Remagen (inschriftlich im Jahr 1246 vollendet [2]). Bei den zwei zuletzt genannten Bauwerken ist zwar der Spitzbogen bereits überwiegend, die ganze Behandlung aber noch immer völlig romanisch.

Der Spitzbogen erscheint in der muhamedanischen Architektur bereits sehr früh, im 9ten Jahrhundert und gewiss auch noch früher, angewandt. Es ist, ich wiederhole es, durchaus nicht unmöglich, dass diese Bogenform sich auch gelegentlich einmal an einem frühromanischen Gebäude in Deutschland finde. Die von Hrn. L. aufgeführten und die mit ihnen sonst übereinstimmenden Gebäude aber, welche über einer zwar immer noch strengen Grundlage mehr oder weniger eine Feinheit des Sinnes, eine klare Eleganz, den Ausdruck eines schon sehr bewussten Wohlgefühls enthalten, dergleichen für die Culturmomente des 11ten Jahrhunderts unerhört sein würde, können nicht in diese Zeit gehören; Alles deutet bei ihnen auf jene spätere Periode, welche uns denn auch in den anderweitigen Verhältnissen des Lebens die entsprechenden Gegenbilder darbietet. Die stufenweis vorschreitende Consequenz aber, welche diese Gebäude in der Anwendung des Spitzbogens entwickeln, bestätigt auf's Vollkommenste die bisher gangbare Meinung, derzufolge sie die Vorbereitung (wenn auch nicht geradezu den Uebergang) zum gothischen Baustyle ausmachen. —

Die bei weitem grössere Thätigkeit zur Erforschung der älteren Kunst des Vaterlandes, besonders was die Herausgabe bildlicher Darstellungen anbetrifft, hat sich seither der Architektur zugewandt; die im Vorigen besprochenen Werke geben hiefür fast sämmtlich ein neues Zeugniss. Für die Sculptur und Malerei ist ungleich weniger geschehen; seit Strixner's Lithographieen der ehemals Boisserée'schen Sammlung abgeschlossen, seit Müller's Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde durch den Tod des Herausgebers abgebrochen sind, ist über grössere und umfassende Unternehmungen dieser Art nichts Erhebliches zu berichten. Und doch ist Deutschland auch in den verschiedenen Zweigen der bildenden Kunst, bis tief in das 16te Jahrhundert hinab, so höchst bedeutend gewesen, doch führt uns, sofern wir nur zu sehen verstehen und zu sehen geneigt sind,

[1]) Vergl. hierüber F. H. Müller's Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, S. 41, und besonders die treffliche kleine Schrift: Einige Bemerkungen über das Alter der Domkirche zu Limburg, von Dr. Busch. Limburg a. L. 1841, — [2]) F. H. Müller, a. a. O.

fast jeder Schritt im Vaterlande die merkwürdigsten Entdeckungen entgegen! Wir wollen indess hoffen, dass auch für diese Fächer eine erhöhte Theilnahme erwachen wird und einstweilen die Mittheilungen über das Einzelne willkommen heissen. — Ueber einen merkwürdigen Cyklus deutscher Sculpturen liegt uns so eben eine ausführliche literarische Mittheilung vor. Sie führt den Titel:

Die vierzehn Standbilder im Domchore zu Köln. Von August Reichensperger. Köln, 1842. (26 S. in 4.)

Es sind die kolossalen Standbilder des Christus, der Maria und der zwölf Apostel an den Pfeilern des Chores, welche in dieser Schrift besprochen werden und von denen eine nähere Charakteristik vorgelegt wird. In der That gehören diese Arbeiten zu den wichtigsten ihrer Art aus dem Anfange des 14ten Jahrhunderts. Noch nicht frei von dem typischen Gesetze jener Zeit, noch ohne ein entschiedenes Gefühl für den körperlichen Organismus, zeichnen sie sich vornehmlich durch die höchst meisterhafte, eben so stylgemäss wie mit feinster Naturwahrheit behandelte Gewandung aus. Dabei sind sie durchaus mit farbiger Bemalung versehen, die sich ebenfalls in der schönsten Stylistik bewegt; die Gewänder haben die mannigfaltigsten Muster, die Säume sind auf's zierlichste, mit der grössten, fast rührenden Sorgfalt und Genauigkeit ornamentirt. Ich hatte Gelegenheit, diese Statuen, die bei der Restauration im Innern des Domchores von ihren Consolen herabgenommen waren, in der Nähe zu betrachten und mich ihrer hohen Bedeutsamkeit zu erfreuen. Die Schrift des Herrn Reichensperger giebt über alle Einzelnheiten, die bei ihnen zu bemerken sind, eine genügende, klar verständliche Auskunft; nur kann ich nicht darin mit ihm übereinstimmen, dass er manche Motive, die in der Stufe der damaligen Entwickelung der Kunst begründet sind, als die Resultate besondrer künstlerischer Absichten erklärt. Ausserdem enthält diese Schrift noch manches sehr Bemerkenswerthe über die Würde der mittelalterlichen Kunst überhaupt und über die Angelegenheit des Kölner Dombaus insbesondre; dabei aber auch manche Einseitigkeit und Bitterkeit, die hier nicht ganz an ihrer Stelle erscheint und, für ihr Theil, die gute Sache nicht fördern wird.

Auf dem Umschlage der Schrift kündigt diese sich an als: Beigaben zu den Abbildungen jener Standbilder von Dr. Levy-Elkan. Die Abbildungen werden in farbigem Steindrucke herausgegeben werden und nicht bloss die plastischen Formen, sondern auch die polychromatische Ausstattung der Statuen darstellen. Nach den Probeblättern derselben zu urtheilen, die ich bereits im vorigen Jahr zu sehen Gelegenheit hatte, und die sowohl den allgemeinen Charakter der Originale vortrefflich wiedergeben, als sie selbst mit grosser Sorgfalt angefertigt sind, wird das Erscheinen derselben von den Freunden alterthümlicher Kunst gewiss mit lebhaftem Beifall aufgenommen werden.

Architektonische Modelle.

Berlin.

(Kunstblatt 1842, No. 75.)

. . . Es ist vielleicht nicht unpassend, wenn ich hier eine Notiz über ein eigenthümlich interessantes Unternehmen anreihe, über dessen gegenwärtigen Stand mir einige nähere Mittheilungen vorliegen. Es betrifft die architektonischen Modelle des Hrn. Kallenbach aus Danzig, die grösserentheils mittelalterliche (und zwar deutsche) Monumente darstellen, nach gleichem Maassstabe aus Holz, Pappe und ähnlichen leicht zu behandelnden Stoffen gearbeitet und mit der entsprechenden naturgemässen Farbe der Monumente versehen sind. Sie sind, so weit es ihre Dimension erlaubte, mit der allergrössten Genauigkeit gefertigt, so dass man durch sie eine vollständige Anschauung der betreffenden Monumente im kleinen Maassstabe gewinnt. Der Freiburger Münster z. B., den Herr Kallenbach bereits vor ein paar Jahren modellirt hat, ist als die wahrhaft meisterliche Lösung einer gewiss sehr schwierigen Aufgabe zu nennen. Etwa vor einem Jahre hatte Hr. K. seine Sammlung hier (unter dem Namen seines Gefährten Zmudzinski) öffentlich ausgestellt; er hatte indess, abgesehen von einzelnen Freunden der Architektur unserer vaterländischen Vorzeit, keinen sonderlichen Anklang gefunden; — es war nicht Mode geworden, seine Sammlung zu besuchen, was in grossen Städten für dergleichen Dinge insgemein den Ausschlag gibt. (Wie launenhaft die Mode spielt, zeigte sich u. a. hier vor einigen Jahren, als im Museum gelehrte Vorträge über streng archäologische Kunstgegenstände gehalten wurden und die eleganteste Beau-monde, die sonst nur im Ballet eine bewunderungswürdige Stand- und Sesshaftigkeit an den Tag zu legen pflegt, unverdrossen bis gegen das Ende der Vorlesungen Theil nahm.) Auch sonst schien Hr. K. in unsern Gegenden wenig Theilnahme gefunden zu haben; dagegen hat er sich neuerlich, in sächsischen und thüringischen Städten, besonders aber in Frankfurt a. M., bedeutenden Beifalls zu erfreuen gehabt. Zugleich haben diese seine neueren Reisen ihm Gelegenheit zur reichlich fortschreitenden Vermehrung seiner Sammlung gegeben, da er insgemein nur nach eigenen, sehr genauen Aufnahmen und Vermessungen zu arbeiten pflegt. Er hat jetzt die zweckmässige Einrichtung getroffen, sich in den Städten seines Aufenthalts durch eine Subscription der genügenden Theilnahme zu versichern und nur den Abonnenten den Besuch der Sammlung zu verstatten, damit aber zugleich auch erläuternde kunsthistorische Vorträge zu verknüpfen. So lässt sich in der That hoffen, dass der Plan, der seinem ganzen Unternehmen zu Grunde liegt: im deutschen Volk eine innigere Theilnahme an den Denkmälern seiner Vorzeit, eine tiefere Einsicht in die erhabene Bedeutung dieser Schätze, eine thätigere Sorge für deren ungetrübte Erhaltung zu verbreiten, doch endlich von einem schönen Erfolge gekrönt sein werde. Auf der andern Seite wäre freilich zu wünschen, dass eine Sammlung von so grossem künstlerischem und wissenschaftlichem Werthe an einem der Orte, die als Centralpunkt kunstwissenschaftlicher Bestrebungen zu betrachten sind, eine feste Stelle finden möge; es waren

auch einige einleitende Schritte geschehen, um die Kallenbach'schen Modelle dereinst für Berlin zu gewinnen, doch haben diese leider zu keinem Erfolge geführt. Jedenfalls scheint es ein dringendes Bedürfniss, Muster nicht bloss für die Werke der Malerei und Sculptur, sondern auch, und zwar mit einer durchgreifenden Consequenz, für die Architektur anzulegen, und nicht bloss für den praktischen Bedarf des ausübenden Architekten, sondern zugleich und vorzugsweise für die Zwecke einer allgemeinen wissenschaftlichen Bildung; denn das ist ja eben die hohe Bedeutung der Architektur, dass in ihren Werken uns die Entwickelungsphasen der Culturgeschichte auf die alleranschaulichste, die allerprägnanteste Weise gegenübertreten. Was bis jetzt in solcher Art gesammelt ist, besteht nur theils aus Abgüssen einzelner architektonischer Details, die in den Kunstschulen zum Studium gebraucht werden, theils aus solchen Modellen, die durch zufällige Industrie entstanden sind. Unter den letztern sind vorzugsweise die Modelle italienisch antiker Architekturen, zumeist aus Kork, auch aus Speckstein gearbeitet, anzuführen; das Museum von Darmstadt besitzt an dergleichen Arbeiten eine schon ganz bemerkenswerthe Sammlung; die vorzüglichste Bedeutung, unter den mir bekannten, haben jedoch die Modelle im Museum von Neapel, besonders das wahrhaft bewunderungswürdige grosse Modell von Pompeji. In beiden Richtungen dürften die Anknüpfungspunkte einer architektonischen Sammlung, wie ich sie mir vorstelle, gegeben sein; aber beide müssten, wollte man anders zu höheren Resultaten gelangen, unter einem umfassenden, eigentlich wissenschaftlichen Gesichtspunkte fortgesetzt werden. Man müsste in der Beschaffung der Modelle auf alle bedeutsameren Entwickelungsmomente der Architektur Rücksicht nehmen, müsste, soweit es nur möglich ist, auf die Darstellung vorzüglich charakteristischer Monumente aus allen Zeiten und Ländern bedacht sein; neben dem Modell des Ganzen müssten sodann grössere Modelle von wichtigen architektonischen Details oder unmittelbare Abgüsse von solchen aufgestellt werden. Auch dürften dabei architektonische Originalstücke ihre passliche Stelle finden und selbst Fragmente des Materials, daraus das betreffende Monument gearbeitet ist, nicht zu übergehen sein (da ja das Material immer einen, wenn schon bedingten Einfluss auf die Structur und die Form ausübt). Ferner wäre der Nutzen einer solchen Sammlung noch wesentlich zu erhöhen, wenn man damit zugleich eine möglichst umfassende architektonische Bibliothek, für herausgegebene bildliche Darstellungen und besonders auch für Zeichnungen, verbände. Denn so viel wichtiger auch das Modell ist, seiner vollständigen Körperlichkeit wegen, die den ganzen perspectivischen Eindruck des Originals von jedem Standpunkte aus möglich macht, so wird die Zahl der Modelle doch immer nur eine verhältnissmässig beschränkte sein können. Abbildungen würden demnach zur vortheilhaften Ergänzung der Uebersicht dienen; und da die Zahl derjenigen, die zur Publikation kommen, ebenfalls beschränkt ist, so müssten tüchtige Zeichner geworben werden, um, wenn möglich, sich einer absoluten Vollständigkeit in der Sammlung architektonischer Darstellungen annähern zu können.

Die Erinnerung an Kallenbach's zierliche Arbeiten hat mich zu einer Abschweifung und zum Aussprechen „frommer Wünsche", die ich freilich schon lange mit mir herumtrage, veranlasst; ich muss es dahin gestellt sein lassen, ob man diesen ein geneigtes Ohr schenken wird.

Antiquities of Jonia, published by the society of dilettanti. Part the third. London, 1840.

(Kunstblatt 1842, No. 76.)

Von dem allgemein bekannten grossartigen Werk der „Alterthümer von Jonien" ist, nach langer Unterbrechung, kürzlich ein neuer Band, der dritte, erschienen. Die Ausstattung desselben ist eben so glänzend, wie die der frühern Theile, und wie wir es überhaupt bei den Werken der Engländer, welche das classische Alterthum behandeln, gewohnt sind. Die darin enthaltenen Mittheilungen geben uns manch eine, theils neue, theils doch erweiterte Anschauung in Bezug auf die Bildung des architektonischen Geschmacks in den ostgriechischen Landen; sie lassen es namentlich erkennen, wie der eigentlich griechische Formensinn, im Gegensatz gegen den römischen, dort noch bis in die späteste Zeit des classischen Alterthums wirksam blieb. Ohne auf die übrigen Erweiterungen der archäologischen Wissenschaft, zu welchen die in diesem Bande niedergelegten Untersuchungen Anlass geben, näher einzugehen, wollen wir hier nur das Wichtigste in jenem Bezuge übersichtlich namhaft machen.

Der erste Abschnitt des dritten Bandes ist den Alterthümern der Stadt Cnidus gewidmet und stellt dieselben auf 33 Kupfertafeln dar. Hier ist zunächst ein korinthischer Tempel, ein Prostylos Pseudoperipteros, zu bemerken, der aber, wie die zum Theil schweren Details verrathen, bereits einer verhältnissmässig spätern Zeit angehört. Der prachtvoll ornamentirte Fries ist convex gebildet. An den Seitenwänden des Tempels läuft zwischen den Kapitälen ein Akanthusornament hin, welches den Schmuck der letzteren friesartig fortsetzt. — Auf den Tempel folgt der aus zwei ionischen Säulen in antis bestehende Porticus einer Bäderanlage. Die Architektur dieses Porticus, der noch aus guter griechischer Zeit herrührt, gewährt ein sehr eigenthümliches Interesse. Die Säulen, zwar schon mit uncannelirten Schäften, zeichnen sich durch eine treffliche ionische Basis aus. Die Anten haben eine attische, in griechisch classischer Weise profilirte Basis und ein sehr merkwürdiges Kapitäl. Der Haupttheil des letztern besteht nämlich aus einer flachen Kehle, die mit einem ungemein schönen, streng griechischen Ranken- und Blumenwerk von sehr eigener Composition geschmückt ist; darunter der gewöhnliche Hals des Antenkapitäls, mit zwei Rosetten verziert. Das Ganze dieser Kapitälzierde ist von sehr edlem, wohlgefälligem Eindruck und giebt wiederum einen charakteristischen Beleg für die freie Beweglichkeit des griechischen Geistes; es bildet das interessanteste Seitenstück zu den bekannten, auch in die heutige Kunst bereits mehrfach übergegangenen Pilasterkapitälen im Tempel des Apollo Didymäus bei Milet. Aehnlich trefflich ist die aus dem Porticus in die innern Räume führende Hauptthür; als ihr Seitenstück kann nur die, zwar reicher geschmückte Thür des Erechtheums auf der athenischen Akropolis angeführt werden. — Eins der cnidischen Theater ist wegen des erhaltenen Grundbaues des Scenengebäudes bemerkenswerth. — Eine sechssäulige dorische Halle, in welcher die Säulen zwar ditriglyphisch stehen, hat im Ganzen noch (was sonst bei den asiatisch-dorischen Gebäuden selten ist) edle Bildung des Details und besonders der Kapitäle. — Eine zweite grosse dorische Halle bildet den

innern Einschluss des Forums; hier zeigt sich aber schon eine beträchtlich rohere Behandlung. Höchst wunderlich und unschön sind die Ecksäulen, oder vielmehr die mit Halbsäulen verbundenen Eckpfeiler dieser Halle componirt.

Der zweite Abschnitt enthält auf 27 Tafeln die Alterthümer von Aphrodisias. Das ausgedehnte Forum dieser Stadt, 525 Fuss (engl.) lang und 213 Fuss breit, ist mit einer ionischen Säulenhalle umgeben, die Säulen von einfach spätgriechischer Form, in den Ecken Pfeiler von derselben fabelhaften Composition, wie auf dem Forum von Cnidus. — Der Haupttempel von Aphrodisias, der im Mittelalter in eine Kirche umgewandelt war, bildete einen ionischen Pseudodipteros von acht Säulen in der Fronte. Auch hier sind es einfach späte, zum Theil schon schwere Formen; namentlich gewähren die attischen Basen der Säulen, an denen statt des obern Pfühls zwei dicke Rundstäbe angeordnet sind, einen unschönen Eindruck. (Aehnliche Basen hat der oben genannte korinthische Tempel zu Cnidus.) — Ungleich interessanter, wie diese beiden Baulichkeiten ist ein drittes, obschon beträchtlich späteres Gebäude, ein grosses Propyläum von korinthischer Architektur. Pfeiler, an ihrer Hinter- und Vorderseite mit Halbsäulen verbunden, trennen die Thüren; von ihnen springt nach aussen ein viersäuliger Prostyl, nach innen eine Stellung von zwölf Säulen, in drei Reihen geordnet, vor. Die Säulen stehen auf Piedestalen und haben gewundene Cannelirungen, der Fries ist convex und mit Akanthuswindungen reich verziert. Dies sind Zeugnisse der letzten Periode der classischen Architektur; dabei aber ist in der Behandlung, besonders des Ornaments, noch sehr viel eigenthümlicher Geschmack und selbst noch eine gräcisirende Eleganz zu bemerken. Auffallend ist die Composition des Akanthus, dessen Blättergruppen zum Theil auf eine Weise geschwungen sind, dass sie unmittelbar an denjenigen Styl der Ornamentik erinnern, der sich in der spätromanischen Architektur (um 1200 n. Chr. G.), vornehmlich in Deutschland, geltend macht. Seit man sich genöthigt gesehen, den selbständigen Werth der mittelalterlichen Architektur anzuerkennen, haben auch die Gebäude aus der letzten Zeit der Antike, in denen sich bereits manch ein mittelalterliches Princip ankündigt, ein grösseres Interesse gewonnen; besonders wichtig sind in diesem Betracht die unter asiatischem Einfluss entstandenen Architekturen, und unter ihnen kommt dem eben besprochenen Gebäude keine der mindest bedeutenden Stellen zu. Für die Bauzeit desselben wird übrigens, in Gemässheit des gleich zu nennenden Theaters von Patara, bereits die Periode um das Jahr 200 n. Chr. G. anzunehmen sein. — Ausserdem ist in Aphrodisias noch ein Hippodrom zu bemerken, dessen oberste Sitzstufen mit Pfeilerarkaden umgeben waren. Bruchstücke der letztern erscheinen mit reichem Ornament überladen, im Style des ebengenannten Propyläums, doch ungleich weniger schön.

Der dritte Abschnitt, 14 Tafeln, behandelt die Alterthümer von Patara, unter denen das dortige Theater von sehr erheblicher Wichtigkeit ist. Von dem Scenengebäude desselben, welches einer Inschrift zufolge unter dem Kaiser Antoninus Pius, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt, erbaut wurde, steht noch so viel, dass es in seiner ganzen Einrichtung vollständig zu restauriren ist. Dasselbe bildet somit einen höchst interessanten Beitrag für unsere, bisher noch immer so mangelhafte Kenntniss der Scene des antiken Theaters. Auch in Bezug auf seinen architektonischen Styl ist dies Gebäude sehr bemerkenswerth;

es ist eine eigenthümliche, ebenfalls noch gräcisirende Eleganz darin, die ich am liebsten mit der künstlerischen Richtung des Bramante und seiner nächsten Vorgänger parallel stellen möchte. In der Behandlung des Ornaments erkennt man einen ähnlichen, doch noch mehr gemessenen Geschmack, als an dem Propyläum von Aphrodisias, so dass man die Umwandlung der antiken Geschmacksrichtung hier schon in einer, fast unerwartet frühen Zeit beginnen sieht. — Das Stadtthor von Patara, mit drei Bogenöffnungen nebeneinander, und mit einem dorischen Friese gekrönt, hat ebenfalls noch etwas Gräcisirendes in der Anlage, erscheint im Detail aber bereits ganz roh.

Ueber den Kölner Dom.

Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, von Sulpiz Boisserée. Zweite umgearbeitete Ausgabe mit fünf Abbildungen. München. Literarisch-artistische Anstalt. 1842. (119 Seiten in gr. 4.)

(Kunstblatt 1842, Nr. 89, ff.)

Das Interesse, welches gegenwärtig, seit die architektonische Restauration am Chore des Kölner Domes vollendet, für den Weiterbau dieses erhabensten aller Architekturwerke so mächtig erwacht ist, hat zu mancherlei literarischen und bildnerischen Mittheilungen über dasselbe Veranlassung gegeben. Man lässt es sich angelegen sein, den verschiedenen Kreisen des Publikums Anschauungen des merkwürdigen Gebäudes, Darlegungen seiner früheren, sowie der gegenwärtigen Bauverhältnisse, Untersuchungen über seine historische und ästhetische Bedeutsamkeit vorzulegen; der allgemeine Eifer für den Fortbau, die Förderung, welche demselben aller Orten durch die Dombauvereine zu Theil und welche durch die Opposition einiger Stimmführer auf der äussersten Linken nicht vermindert wird, haben solche Vermittelungen zwischen dem Werke und dem Volke zum Bedürfniss gemacht. Vor allen heissen wir unter diesen Arbeiten die in der Ueberschrift genannte willkommen. Der würdige Verfasser hat sich durch sein grosses Prachtwerk über den Kölner Dom und durch die darin niedergelegten Resultate seiner Forschungen so unläugbare und umfassende Verdienste erworben, dass wir uns freuen müssen, ihn auch heute noch, seit ein zumeist jüngeres Geschlecht den Schauplatz betreten hat, unter den Vorkämpfern zu finden.

Der Haupttheil seines neuen Buches besteht, wie dies schon der oben angeführte Titel andeutet, aus einer neuen Auflage des Textes zu seinem bekannten grossen Kupferwerke. Da derselbe jedoch hier als ein vollkommen selbständiges Werk gegeben wird, so sind in der Anordnung einige Veränderungen vorgenommen und die speziellen Bezüge auf die Tafeln des Kupferwerkes beseitigt worden. Zugleich hat der Verfasser mehrere dankenswerthe historische Notizen und Urkunden, mehrere während der Herstellung des Chors gemachte merkwürdige Erfahrungen, sowie auch die Geschichte dieser Wiederherstellung beigefügt. Endlich theilt er,

als einen ganz neuen Abschnitt von ziemlichem Umfange, seine Bemerkungen und Wünsche über die in Aussicht gestellte Vollendung des Gebäudes mit. Das Buch begleiten fünf Kupfertafeln: der Grundriss, der Aufriss der Westseite und die perspectivische Ansicht des Gebäudes in seinem heutigen Zustande, als Nachbildungen von Tafeln des grossen Kupferwerkes; eine perspectivische Ansicht des Domes im Zustande seiner Vollendung mit denjenigen, vom Verfasser entworfenen Restaurationen, über welche das Vorhandene und die Pläne keinen Aufschluss geben; sodann ein Blatt mit dem Grund- und Aufriss des älteren Domgebäudes nach der Idee des Verfassers.

Das neue Werk ist somit als ein Handbuch, und zwar als ein vollkommen unentbehrliches, für jeden, der sich mit dem Studium des Kölner Domes zu beschäftigen gedenkt, zu betrachten. Wir besitzen in demselben die Grundlage aller neueren Arbeiten und Forschungen über den Dom (wenn dieselben im Einzelnen auch zu abweichenden Resultaten gelangt sind), sowie die Mittheilung derjenigen Elemente für die Forschung, welche erst neuerlich hervorgetreten sind; wir sehen dies Alles zugleich auf eine klare und ebenmässig fortschreitende Weise zu einem zusammenhängenden Ganzen verarbeitet, so dass das Buch auch für die Auffassung des gothischen Baustyles überhaupt eine sehr beachtenswerthe Grundlage darbietet. Man wird zu demselben, und vornehmlich in Bezug auf die Masse seines positiven Materials, stets bei den betreffenden Studien zurückkehren müssen; und man wird es dem Verfasser und der Verlagshandlung Dank wissen, dass das Buch durch die neue Auflage soviel bequemer zugänglich geworden ist.

Ich halte es für überflüssig, näher auf das Ganze eines Werkes einzugehen, aus dem bereits so viele Andere geschöpft haben; dieser Umstand reicht allein schon zur Bürgschaft seines Werthes hin. Doch erfordert es das Interesse der Sache, einige der neueren Mittheilungen hervorzuheben.

Sehr wichtig ist zunächst, was den historischen Theil des Werkes anbetrifft, die Mittheilung sämmtlicher bisher bekannter Urkunden über den Meister Gerhard, in welchem man den ersten Urheber des Domes vermuthen kann. In seiner früheren Arbeit hatte sich der Verfasser mit Anführung einzelner Stellen aus diesen Urkunden begnügt; später waren mehrere durch Passavant (in seiner „Kunstreise durch England und Belgien") bekannt gemacht worden; hier finden wir sie nunmehr am Vollständigsten und Ausführlichsten beisammen. So vornehmlich (und noch vollständiger als bei Passavant) die grosse Urkunde, in welcher das Domkapitel Meister Gerhard dem Steinmetzen, dem Vorsteher des Dombaues, neun Jahre nach der Grundsteinlegung des Domes, wegen seiner Verdienste um das Kapitel, eine Hofstätte schenkt. Freilich kann aus dieser Urkunde noch nicht mit Gewissheit gefolgert werden, dass Niemand anders als dieser Meister Gerhard, welcher eben damals, und gewiss auch schon länger, die technische Leitung des Dombaues hatte, der Erfinder des Planes sein könne; doch bleibt der Mann natürlich höchst beachtenswerth, und wir werden mit Sorgfalt Alles aufzunehmen haben, was uns einiges nähere Licht über ihn verschaffen könnte. In diesem Betracht scheint eine zweite Urkunde, die, soviel ich weiss, hier zum ersten Mal mitgetheilt wird, nicht ohne Werth. Es handelt sich darin von dem Kauf eines Privathauses in Köln; dasselbe wird bezeichnet als „das Haus neben dem Bürgerhause gegen St. Cunibert zu, welches Gerhard der Steinmetz gebaut hat." Die

Nennung des Baumeisters an dieser Stelle kann wohl nur zur charakteristischen Bezeichnung des Hauses geschehen sein; dasselbe musste somit in seiner äusseren Erscheinung etwas individuell Eigenthümliches, Bedeutsames haben, der Architekt somit als ein Künstler von eigenthümlicher Richtung und Bedeutung bekannt sein. Nehmen wir ihn und den Dombaumeister als Eine Person, so haben wir hierin wenigstens die Andeutung, dass der letztere nicht bloss als Werkmeister, sondern auch als erfindender Künstler ausgezeichnet war. Leider fehlt das Datum der Urkunde, und der Verfasser bemerkt nur, dass sie „demselben Zeitraume“ angehöre; ist sie in der That völlig gleichzeitig, so scheint die Identität beider Meister ausser Zweifel, da man, hätten zwei ausgezeichnete Architekten desselben Namens zu gleicher Zeit in derselben Stadt gelebt, gewiss einen jeden von ihnen auf unterscheidende Weise bezeichnet haben würde. Ferner erhalten wir näheren urkundlichen Aufschluss über den räthselhaften Gerhard von St. Trond (bei Lüttich), der seit Wallraf's Zeit in der Kunstgeschichte spukt, indem man auch ihn mit dem Dombaumeister Gerhard identificirte, ohne doch die Gründe für diese Annahme vorzulegen. Der Verfasser weist nach, dass dieselbe ganz aus der Luft gegriffen ist und sogar sehr erhebliche Gründe gegen sich hat; wir sind ihm für dies Ergebniss sehr dankbar verpflichtet, da es uns nicht gar billig bedünken will, wenn wir ohne Noth einen Ausländer (ob auch immerhin einen stammverwandten) zum ursprünglichen Meister des herrlichsten Werkes deutscher Art und Kunst machen. Bei Gelegenheit seiner Vorschläge über die völlige Instandsetzung des Domes bemerkt der Verfasser, es würde nöthig werden, den Hochaltar, der gegenwärtig auf unzweckmässige Weise verbaut ist, von seiner Stelle zu rücken; dabei sei es möglich, dem im Jahre 1248 gelegten Grundstein (der sich stets an der Stelle des Hochaltares zu befinden pflegt) auf die Spur zu kommen, in ihm die Urkunde über die Grundsteinlegung und in letzterer endlich den sicheren Namen des ursprünglichen Meisters und Urhebers zu finden. Der Verfasser deutet diese Hoffnung fast nur mit Schüchternheit an; in der That aber wäre diese Entdeckung für einen Jeden, dem es um die Ehre des Vaterlandes zu thun ist, so wichtig, dass wir die Hoffnung, wenn es auch nicht mehr ist, einstweilen nicht aufgeben wollen.

Unendlich wichtiger freilich, als Alles, was uns hier im Schooss der Erde verborgen sein könnte, ist die Urkunde, die das Gebäude in sich selbst, in seiner künstlerischen Beschaffenheit, enthält. Der Verfasser entwickelt, wie dies aus dem früheren Abdruck seines Textes bekannt ist, die allgemeinen Principien des daran hervortretenden architektonischen Systemes auf eine vortreffliche, klare Weise. Ich stimme hiemit im Wesentlichen vollkommen überein; doch muss ich bemerken, dass ich der Ansicht, welche Herrn Boisserée's Auffassung zu Grunde liegt, in sofern nicht folgen kann, als ich in dem Gebäude nicht, wie er, ein Ganzes aus Einem Gusse, in welchem Alles von vornherein so berechnet war, wie es in den ausgeführten Theilen erscheint, zu erkennen vermag. Dies betrifft aber nicht die allgemeinen Principien des Systemes, sondern die Eigenthümlichkeiten in der Gestaltung des Einzelnen und deren fortschreitende Modification, die in den späteren Theilen des Gebäudes freilich schon gar augenfällig erscheint. Ich komme hierauf weiter unten noch einmal zurück.

Ein sehr eigenthümliches Interesse gewährt dasjenige unter den Kupferblättern des in Rede stehenden Werkes, welches den Dom in seiner Vollendung, und zwar in perspectivischer Ansicht von der Südseite, darstellt;

es ist dem Titel vorgeheftet und wird auch in besondern Abdrücken ausgegeben. Die Zeichnung dazu ist nach den Angaben des Verfassers von Ed. Gerhardt, der Stich von J. Poppel gefertigt. Das Blatt (9 Zoll breit und 8 Zoll hoch) muss als ein kleines Meisterwerk bezeichnet werden; es ist mit dem klarsten Verständniss gearbeitet: das ganze, so überaus reiche Detail ist mit grösster Genauigkeit und in vollkommen charakteristischer Darstellung gegeben, und dabei doch zugleich die Totalwirkung mit glücklichem und freiem malerischem Sinne beobachtet. Nächst dem, so eigenthümlich grossartigen Gesammteindrucke, den das Gebäude in dieser Ansicht auf den Beschauer hervorbringt, ist vornehmlich auf die fast überraschend günstige und erfreuliche Wirkung der etwas vortretenden Fronte des Querschiffes und der mit ihr zunächst verbundenen Theile aufmerksam zu machen. Es hat nämlich jenes brillante, so vielfach sich wiederholende System der Strebethürme und Strebebögen, welches den Oberbau des Chores (des bis jetzt allein vollendeten Bautheiles) umgiebt, in gewissem Betracht den Anschein von Ueberladung; denn abgesehen davon, dass die Gliederung hier noch nicht die klare organische Entwickelung erreicht hat, welche an dem später begonnenen Thurmbau der Westseite erscheint, so hüllen diese mächtigen Formen den gesammten Oberbau auf eine Weise ein, schieben sie sich selbst auf eine Weise durcheinander, dass ein vollkommen klarer und beruhigender Eindruck eigentlich gar nicht zu erreichen ist, mag man einen Standpunkt für die Betrachtung des Chores wählen, welchen man wolle. An der Fronte des Querschiffes aber, die in grossartiger Ausbreitung aus der Langseite vortritt, erscheint dies System der architektonischen Composition in freier und für das Auge durchaus unbehinderter Entwickelung, so dass wir hier den so nöthigen Ruhepunkt finden, dass wir darin gewissermassen den Schlüssel für das Uebrige erhalten, und dessen Bedeutung mit ungleich grösserer Leichtigkeit und Sicherheit nachempfinden. Hier steigt über dem Portal der Giebel vom Oberbau des Querschiffes mit seinem grossen Fenster in majestätischer Ruhe empor, und unbehindert, durch nichts verdeckt, sehen wir in den Strebebögen den bewegten Druck seiner Gewölbe auf die Strebethürme zu den Seiten hinüberströmen.

Es ist bekannt, dass für die Anordnung der Giebelseiten des Querschiffes, wie auch für den Thurm über der Durchschneidung von Querschiff und Langschiff, kein Muster aus der alten Zeit des Baues vorliegt; es ist kein Riss dazu vorhanden, ja der Bau der Giebelseiten war so sehr gegen das Uebrige im Rückstande, dass selbst die Fundamente zum Theil fehlten. (Auf der Südseite sind sie erst jetzt vollständig gelegt; auf der Nordseite vermuthet man, dass sie unter der später errichteten ehemaligen Dompfarrkirche zum Pesch (in pasculo) vorhanden seien.) Aus diesem theilweisen und in der That sehr auffallenden Mangel des Fundamentes darf man vielleicht nicht mit Unrecht den Schluss ziehen, dass man überhaupt für die Einrichtung der Giebelseiten noch keinen bestimmten Plan vor sich hatte. Der Verfasser hat die letzteren nach dem allgemeinen Princip des Baues und nach dem Mnster der Westfaçade ergänzt. Dem Hauptportal in der Mitte hat er, wie dort, zwei Portale zu den Seiten beigefügt; doch hat er diese Einrichtung in dem vorliegenden Blatte (gegen seine frühere Restauration, in dem Längenaufriss des grossen Kupferwerkes) in sofern vortheilhaft verändert, als er die Fensteröffnungen hinter den Giebeln der Seitenportale und die Giebel über diesen Fenstern fort-

gelassen hat. Diese reichere Anordnung war durch den Organismus der Westfaçade bedingt, erscheint aber für die ungleich beschränktere Fronte des Querschiffes in der That als Ueberladung. Indess möge mir der sehr verehrte Verfasser verzeihen, wenn ich auch gegen seine jetzige Darstellung der Fronte des Querschiffes (sowie über seine Darstellung des Mittelthurmes) noch einige Einwendungen erhebe. Es scheint mir, dass auch in andrer Beziehung das Vorbild der Westfaçade hier nur auf eine beschränkte Weise zur Anwendung kommen dürfe; dort handelt es sich um eine ungleich breitere Masse, deren Seiten zugleich in jene mächtigen Thürme emporschiessen, dort ist somit die Form des Einzelnen durch das grössere Ganze bedingt, während sie hier mit einem kleineren Ganzen in Einklang stehen muss. So erscheinen mir, in der vorliegenden Zeichnung, das grosse Fenster über dem Mittelportal (welches dem Mittelfenster der Westfaçade nachgebildet ist) etwas zu breit, das Feld des Dachgiebels über demselben etwas zu stark lastend, und die Strebepfeiler zu den Seiten des Fensters, in Gemässheit dieser beiden Verhältnisse, etwas zu schwach; ich würde, um diesen Uebelständen zu begegnen, die Strebepfeiler etwas stärker machen, wodurch das Fenster etwas eingeengt und dem Druck seines Bogens und des Giebels ein festerer Widerstand gegeben würde; dabei würden sich zugleich die Thürmchen, welche die Streben oberwärts krönen, höher erheben, und durch alles dies das Ganze auf eine etwas energischere Weise flankirt und hervorgehoben sein. Sodann muss ich mich auch gegen die Gesammtanordnung der Portale aussprechen. Es scheint mir nicht völlig angemessen, dass die Seiteneingänge eines kirchlichen Gebäudes dieselbe Ausdehnung haben, wie der Haupteingang, dass hier also ebenso, wie auf der Westseite, drei Portale neben einander stehen; es scheint mir dies um so weniger, als es wünschenswerth sein dürfte, neben den Seitenportalen, zum ruhigeren Abschluss des Ganzen, noch den Eindruck der Mauerfläche — wenn auch, wie an der Westseite, mit einem Fenster durchbrochen — zu gewinnen. Ich würde somit vorschlagen, nur Ein Portal, in der Mitte, anzulegen und die Seitenportale durch Fenster zu ersetzen. Diese Einrichtung würde noch in andrer Beziehung vortheilhaft sein. Ich habe zwar eben bemerkt, dass die im vorliegenden Blatt vorgenommene Veränderung rücksichtlich der Seitenportale an sich sehr günstig wirkt; dadurch aber ist ein neuer Uebelstand hervorgetreten, der nämlich, dass nun die Giebelspitzen der Seitenportale das horizontale Kranzgesims eben nur berühren, dass somit hier — an einer Façade — die Horizontallinie völlig frei und im Widerspruch gegen das Gesetz der Façade des Domes vorherrschend wird. Setzen wir aber Fenster an die Stelle der Seitenportale, so kommt deren Giebel wiederum höher zu stehen und unterbricht jenes Gesims auf die gesetzliche Weise. Freilich weiss ich sehr wohl, was man sofort zur Beseitigung dieses Vorschlages anführen wird: Auf der Nordseite ist ja schon eins dieser Seitenportale vorhanden, folglich die Bestimmung der ganzen Einrichtung gegeben! Diese Bemerkung macht mich indess in meiner Auffassung keineswegs irre. Ich finde, dass das Gebäude des Domes, wenn auch in Befolgung Eines Grundrisses und Eines Grundprincipes der Formen, doch erst allmählig, je nach den Fortschritten des Baues selbst, zur steigenden Ausbildung seiner Formen gelangt ist; dabei konnten im Einzelnen, wie es sich an minder erheblichen Dingen hier in der That nachweisen lässt, Fehlschritte gemacht werden. Dann ist die ganze Nordseite, wenigstens die des Chores, in gewissem Be-

tracht vernachlässigt worden. Auch war es gar nicht die Absicht und konnte nicht die Absicht sein, die Nordseite zur Schauseite zu machen, was hingegen bei der Südseite sehr entschieden der Fall ist. Gründe genug, um an der ungünstig belegenen Nordseite eine Anomalie zu erklären, die ohne Zweifel durch irgend ein äusserliches Bedürfniss veranlasst war, deren Wiederholung an der ungleich wichtigeren Südseite anzunehmen indess kein genügender Grund vorhanden ist [1]).

Ich kann ferner nicht umhin, über den Mittelthurm, in der Durchschneidung von Lang- und Querschiff, einige abweichende Ansichten auszusprechen. Für's Erste scheint mir die Nothwendigkeit seiner ganzen Existenz, die der Verfasser als unbedingt annimmt, in Frage zu stehen; wenigstens haben wir keineswegs hinreichende Autoritäten dafür, und die, welche der Verfasser anführt, scheinen mir nicht umfassend genug. Dass ein solcher Thurm sehr häufig an den Bauwerken des romanischen (sogenannt byzantinischen) Styles vorkommt, ist bekannt [2]), so auch, dass er an den normannischen Gebäuden dieser Epoche, besonders in England, sehr vorherrschend erscheint; aber der architektonische Organismus des gothischen Styles, und vor allen Dingen der Organismus seiner Aussenformen, ist von dem des romanischen so wesentlich unterschieden, dass eine Einrichtung des letzteren für jenen nicht maassgebend sein kann. Dies empfindet man auch sehr deutlich, wo dennoch romanische Anlage auf das Gothische übergetragen ist, — was aber natürlich nur da stattfindet, wo überhaupt der gothische Baustyl sich minder rein entwickelt hat. So namentlich in England; hier erscheint in der That ein vorherrschender Mittelthurm, wie bei romanischen, so auch bei gothischen Gebäuden, aber er steht auch durchweg ganz unvermittelt in dem Organismus des Uebrigen, unförmlich in seiner Gesammtmasse, schwer und lastend da. Die Beispiele dafür sind höchst zahlreich; es möge genügen, als frühgothische Gebäude

[1]) Ich füge hier eine Notiz aus meinen Reisetagebüchern vom Jahre 1843 hinzu.

Auf der Nordseite hat sich, nach dem Abbruch der Kirche zum Pesch, von der alten Anlage des Giebelbaues noch das vollständige Basament und (auf der östlichen Ecke) auch ein Theil der Gewände des östlichen Portales vorgefunden. Das Ganze war auf drei Portale angelegt. Doch gehören diese Stücke unbedenklich einer späteren Bauzeit als die wesentlichen Theile des Gebäudes an. Die ganze Composition und Zusammensetzung der Gliederungen ist bereits matt und entbehrt der energischen Fülle, der grossartigeren und kräftigeren Theilung, die in ähnlichen Fällen an andern Theilen des Gebäudes, namentlich an dem Portal der Westseite, überall erscheint. Auch die Ausarbeitung der Glieder hat nicht die genügende Kraft; sie sind stumpfer und schwächer. Ausserdem ist als ein besonders gewichtiger Umstand für das spätere Alter dieses Baustücks hervorzuheben: dass nicht, dem sonst an dem ganzen Gebäude befolgten System entsprechend, je ein stärkerer Strebepfeiler im rechten Winkel zwischen den Portalen aus der Giebelfläche vortreten sollte, sondern dass, bei flacherer Haltung der letzteren, deren je zwei schwächere, in schräger Richtung stehende angeordnet sind, deren Aufbau nicht bloss die Energie und Harmonie des Ganzen beeinträchtigt, sondern auch, in der Auflösung des Strebesystems nach oben hin, eine schwache und matte Wirkung hervorgebracht haben würde.

[2]) Dahin gehört, der Anlage nach, auch der östliche Mittelthurm an dem Dome von Mainz, den der Verfasser unter den Beispielen gothischer Mittelthürme anführt. Nur die, allerdings vorherrschende, Fensterarchitektur dieses Thurmes ist gothisch, während sein Untertheil, zunächst über den Dächern, noch die charakteristisch romanischen Formen hat.

der Art die Kathedralen von Salisbury und Lichfield, als ein spätgothisches die Kathedrale von York genannt zu haben. So findet sich der Mittelthurm zuweilen auch bei französisch-gothischen Gebäuden, wie z. B. an den Kathedralen von Coutances und Bayeux und an der Kirche St. Ouen zu Rouen; aber er hat auch hier stets, mehr oder weniger, etwas Lastendes; er steht auch hier, wie reiches Ornament im Einzelnen angewandt sein möge, nicht in einem organischen Zusammenhange mit dem Ganzen, und überhaupt ist sein Vorhandensein hier schon nicht mehr als gesetzliche Regel zu betrachten. In Deutschland, wo wir die reinsten Beispiele des gothischen Baustyles besitzen, ist der Mittelthurm höchst selten; vorzüglich wichtig scheint in diesem Betracht nur die Katharinenkirche von Oppenheim; doch erhebt der Thurm, was nicht überflüssig zu bemerken sein dürfte, sich hier über den ältesten, noch in einem schlichteren Style gehaltenen Theilen des Gebäudes. Bei vielen deutsch-gothischen Gebäuden wird der Durchschneidungspunkt von Quer- und Langschiff nur durch ein kleines, dekorativ gehaltenes Thürmchen bezeichnet. Als besonderer Grund für die Anwendung eines eigentlichen Mittelthurmes an dem Dome von Köln dürfte nur die bedeutende Stärke der vier Mittelpfeiler im Inneren anzuführen sein; doch scheint es, dass dieselbe schon durch die mehrfache Spannung der Gewölbe, die sich hier begegnen, bedingt war, wie dies insgemein bei Kreuzkirchen (u. a. bei der Elisabethkirche zu Marburg) der Fall ist. Dass aber der eben angeführte constructive Grund zugleich auch ein Grund für die nothwendige Aufführung des Thurmes sei (um nämlich die vier Pfeiler noch stärker zu belasten und dadurch noch fester zu machen), wie der Verfasser Seite 90 ausspricht, dies möchte auf das genannte Verhältniss wiederum zu viel Gewicht legen.

Ich halte den Mittelthurm nicht für unbedingt nothwendig, und ich glaube, dass ein kleines dekoratives Thürmchen, wie eben angedeutet, zur charakteristischen Bezeichnung des Durchschnittspunktes schon wesentlich wirksam sein würde. Dabei bin ich jedoch weit entfernt, die ungleich kräftigere, ungleich mehr malerische Wirkung eines eigentlichen Thurmes an jener Stelle zu läugnen, obgleich es sehr schwierig sein dürfte, ihm, in Rücksicht auf seinen gegebenen nicht unbeträchtlichen Durchmesser, das nöthige mittlere Höhenmaass zwischen den Hauptthürmen nnd dem Langbau der Kirche zu geben. Der Verfasser hat in seiner Restauration dies Höhenmaass mit gewiss richtigem Takt herausgefunden; mir aber scheint es, dass der Thurm an sich ein schlankeres Verhältniss, somit eine grössere Höhe, mit gleicher Nothwendigkeit in Anspruch nimmt; die ganze Harmonie in dem Organismus des Gebäudes scheint es auf's Dringendste zu fordern, dass namentlich der Helm des Thurmes ähnlich schlank emporsteige, wie die Helme der Mittelthürme, während der Verfasser ihm einen ungleich stumpferen, somit schwereren Helm gegeben hat. Ueberhaupt aber dürfte es höchst nöthig sein, den ganzen Mittelthurm, der sich ohne ein festes Basament aus den Dächern erhebt, vorzugsweise leicht, fast möchte ich auch hier sagen, dekorativ zu behandeln, was in der Darstellung des Verfassers auch in anderer Beziehung nicht der Fall ist. Er lässt ihn in vorherrschend viereckiger Form bis zur Höhe der Dachfirste emporsteigen, und setzt ihm dort erst das achteckige Obergeschoss auf; diese viereckige Grundform giebt ihm in der That etwas von der Schwere der Mittelthürme englischer Kirchen. Mir scheint es ungleich vortheilhafter, hier das Beispiel der besseren Mittelthürme romanischer Kirchen und des oben erwähn-

ten der Katharinenkirche von Oppenheim (vielleicht des wichtigsten Beispieles für diesen Zweck) zu befolgen: den Thurm nämlich ebenfalls viereckig beginnen zu lassen, doch etwa nur bis zur halben Dachhöhe, so dass schon hier, sobald zwischen den Dächern der Raum für die vier Eckseiten des Achteckes vorhanden ist, die Entwickelung des letzteren stattfände. Durch das Vorherrschen der Form des Achteckes würde das Ganze natürlich schlanker, die Entwickelung wäre lebendiger, das feinere Pyramidalspiel der gothischen Arckitektur fände Gelegenheit, sich schon früher zu entfalten, und damit wäre zugleich für das Hinüberspielen der in den Ecken der Wände emporsteigenden Architekturformen in die des Thurmes, somit für die Verbindung desselben mit dem Körper des Gebäudes (für das Aeussere) die Anknüpfung gegeben. Indess sehe ich sehr wohl ein, dass auch so, ohne irgend ein vollendetes Vorbild der Art, die Composition eines solchen Mittelthurmes nur das Werk einer selbständig künstlerischen Conception sein könnte.

Was der Verfasser über die Vollendung des Domes, über die Art und Weise, wie diese durchzuführen, über die Ordnung und Folge der Ausführung, sowie über die innere Ausstattung sagt, ist eben so sehr ein Zeugniss seiner unverminderten, wahrhaft innigen Begeisterung für das wunderbare Bauwerk, wie des gesunden und künstlerisch freien Sinnes, dadurch sein Name in der Geschichte der Wiederentdeckung unserer schönen heimischen Kunst sich unvergänglich gemacht hat. Er spricht hier gar Vieles aus, das in der That sehr zu beherzigen sein dürfte. Vor Allem erfreulich ist es, dass er auf's Ernstlichste darauf dringt, dass auch bei den jetzt noch zu bauenden Theilen der Kirche jenes grossartige System der Strebethürme und Strebebögen möge beibehalten werden. Er führt nicht bloss die ästhetische, sondern auch die constructive Nothwendigkeit dieses Systems durch; und das abschreckende Beispiel der Domkirche von Utrecht, deren Schiff im Jahre 1674 durch einen gewaltigen Sturm niedergeworfen ward, während der durch Strebewerk gesicherte Chor unversehrt stehen blieb, scheint zur rechten Zeit in Erinnerung gebracht zu sein. Der Verfasser berührt bei dieser Gelegenheit auch die auffallende Erscheinung, dass an den Stellen, wo die Strebebögen am Chore des Kölner Domes in die Oberwände des Chores eingelassen waren, ein Theil der Gliederungen und Verzierungen abgeschlagen war, um auf diese Weise den nöthigen Platz zu schaffen, dass man mithin bei Aufführung jener Wände auf die nachfolgende Einwölbung der Strebebögen keine Rücksicht genommen hatte. Man hat dies dahin erklären wollen, dass es ursprünglich gar nicht die Absicht gewesen sei, jenes Strebewerk aufzuführen. Gegen diese Ansicht erklärt sich der Verfasser, und gewiss mit Recht, wie sich dies noch aus anderen Gründen darthun lässt. Wenn er aber behauptet, jene auffallende Erscheinung rühre daher, dass man bei der Aufführung der Wände die nöthigen Verbandstücke für das Strebewerk *vergessen* habe (während er doch voraussetzt, dass der vollkommene Entwurf für das Ganze vorlag), so kann ich ihm nicht geradezu beistimmen; es kommen an dem Chore zwar manche Nachlässigkeiten der Construction vor, eine solche Nachlässigkeit möchte ich aber den alten Meistern nicht gern aufbürden. Mir erklärt sich die Sache sehr einfach aus meiner Gesammtauffassung der Geschichte des Baues, die in einer stückweisen, allmähligen Weiterbildung und Umbildung der ursprünglich entworfenen Bauformen besteht; hiebei ist es sehr wohl denkbar, dass man jedesmal zunächst nur den Theil des

Baues, mit dem man eben beschäftigt war, ins Auge fasste, nur ihn durchzuarbeiten bedacht war, und auf solche Weise den nöthigen Zusammenhang des Ganzen gelegentlich ausser Acht lassen konnte.

Endlich noch ein Wort über die ältere Domkirche von Köln, an deren Stelle im 13ten Jahrhundert die jetzige trat. Der Verf. spricht über dieselbe (die er auch schon in seinem früheren grossen Werke behandelt hatte) im Anhang; er bezieht sich auf die Beschreibung, die uns Gelen von ihr hinterlassen hat, und entwirft nach dieser Beschreibung die auf einem besondern Kupferblatt beigegebenen Risse. Die Beschreibung bei Gelen ist indess in ziemlich allgemeinen Zügen gehalten, und zur Ausführung der Risse ist das Vorbild der Kölner Apostelkirche und von Grossmartin, ebendaselbst, wesentlich benutzt worden. Wir können nicht sagen, dass die Gestalt des alten Gebäudes nothwendig so beschaffen gewesen sein müsse, und der Verf. scheint in der That zu weit zu gehen, wenn er dies annimmt, noch mehr aber, wenn er zugleich mit Bestimmtheit behauptet, diese ältere Kirche sei dieselbe, welche im neunten Jahrhundert an dieser Stelle gebaut wurde, und wenn er schliesslich seine Restauration zu einem der Ausgangspunkte für jene frühe Epoche der Baugeschichte des Mittelalters macht. Er kommt dabei auch auf die Kölner Kapitolskirche zurück, deren noch vorhandenen Bau er bereits früher dem achten Jahrhundert zugeschrieben hat, weil damals dort eine Kapitolskirche erbaut worden ist. Er hält auch jetzt noch an dieser Ansicht fest, obgleich die jüngere Kritik, welche schärfere und überzeugendere Beweisgründe fordert, ihm hierin nicht mehr zu folgen im Stande ist.

Der Verf. hatte schon früher eine umfassende Baugeschichte des Mittelalters angekündigt. Er bespricht in dem Vorwort des in Rede stehenden Werkes die Gründe, wesshalb dieselbe noch immer nicht erschienen ist, giebt uns aber die Hoffnung, dass wir nunmehr der baldigen Vollendung entgegensehen dürfen. Es lässt sich, wie schon aus den eben gegebenen Andeutungen erhellt, voraussehen, dass dies umfassendere Werk nicht überall im Einklange mit den jüngeren Forschungen, die seit den letzten Jahrzehnten ihre eigenen Wege gegangen sind, stehen werde. Dennoch aber werden alle, denen die vaterländische Kulturgeschichte am Herzen liegt, nach der Vollendung und Veröffentlichung desselben sehnlichst verlangen; der Verf. hat lange Jahre mit so erfolgreichem Eifer gesammelt, er hat zu seltenen Forschungen so mannigfach günstige Gelegenheit gehabt, dass ihm ohne Zweifel ein Schatz der wichtigsten Materialien (wovon auch die vorliegende Schrift mehrfach Zeugniss giebt) zu Gebote steht, und dass ihm, zu wie abweichenden Resultaten man dieselben auch verarbeiten möge, doch für deren Mittheilung der allgemeine Dank nicht fehlen kann. Gewiss aber dürfen wir zu seinem, so oft bewährten liberal wissenschaftlichen Sinne das volle Zutrauen hegen, dass er das Erworbene zum Gemeingut mache, es der freien Wissenschaft überlassend, in welcher Weise sie sich dasselbe aneignen werde. Kann er doch auf der andern Seite versichert sein, dass die jüngeren Geschlechter es nicht vergessen werden, wie viel sie seinem vielseitigen Streben verdanken. —

Ich benutze diese Gelegenheit, um noch ein Paar andere kleinere Schriften über den Kölner Dom anzuzeigen. Zunächst einen Nachtrag zu der schon vor ein Paar Jahren erschienenen Schrift von A. v. Binzer: „Der Kölner Dom, ein Denkmal deutscher Baukunst" (Köln, bei L. Kohnen), die eine zweckmässig übersichtliche Beschreibung des Domes,

seiner Denkmäler und seiner Geschichte, sowie vier Stahlstiche mit dem Grundriss und Ansichten des Gebäudes enthielt. Der Nachtrag führt den Titel: „Der Fortbau des Kölner Doms, von H. Püttmann," und entwickelt in warmer Auffassung und in würdiger Gesinnung, was bei der neueren Thätigkeit für den Dom und was in Bezug auf die geistige Bedeutung des Fortbaues zur Sprache kommen muss. Beigegeben ist dem Heftchen ein fünfter Stahlstich (nach einer Zeichnung Wegelin's von Rouargue gestochen), welcher den Dom in seiner Vollendung darstellt. Das Blatt ist, zwar ohne sonderlich scharfes Eingehen in das Detail und dessen Charakter, doch in guter malerischer Haltung und Wirkung gefertigt. Für die Restauration ist dabei vornehmlich der Längenaufriss in Boisserée's grossem Kupferwerke benutzt; doch ist der Helm des Mittelthurmes hier eben so schlank und leicht genommen, wie die Helme der Vorderthürme. Wie günstig schon diese Veränderung wirkt (obgleich die Höhe des Mittelthurmes dadurch allerdings vielleicht zu bedeutend wird), zeigt ein Blick der Vergleichung mit dem obenerwähnten Blatte des vollendeten Domes in Boisserée's neuem Werke. — Die genannten fünf Stahlstiche sind so eben auch, in demselben Verlag, mit einem andern Texte erschienen. Der letztere, „Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaues, von Ernst Zwirner, königl. preuss. Regierungs- und Baurath und zur Zeit Dombaumeister," besteht aus dem Separatabdrucke eines Aufsatzes, der in den ersten Nummern des Kölner Domblattes enthalten war. Da das Kunstblatt auf diesen Aufsatz bereits mit näherer Inhaltsgabe hingewiesen hat (vgl. No. 72, S. 287, d. J.), so möge hier nur noch einmal kurz erwähnt werden, welches Interesse es darbietet, den Dombaumeister selbst, der es zur Genüge dargethan hat, dass er vor Allen in den Geist des ihm anvertrauten Werkes eingedrungen ist, über dasselbe sprechen zu hören, und wie belehrend die Fülle der einzelnen Notizen ist, welche er darbietet. . . . .

Ich kann diese Anzeige nicht schliessen, ohne noch einen dringenden Wunsch ausgesprochen und zu seiner Realisirung die dabei Betheiligten aufgefordert zu haben.

Das künstlerische Studium der Architektur ist vorzugsweise den Denkmalen des klassischen Alterthums, den griechischen und römischen, zugewandt, sowie denen, welche im modernen Zeitalter durch die Wiederaufnahme des antiken Architekturstyles entstanden sind. Von vorzüglichster Wichtigkeit, wegen ihres reinen künstlerischen Gehaltes, sind unter diesen die griechischen Monumente, während die übrigen, wie beachtenswerthe architektonische Combinationen bei ihnen auch vorkommen mögen, doch mehr oder weniger eines durchgebildeten Organismus ermangeln. Aber das Princip der griechischen Architektur steht — wenn wir aufrichtig und vorurtheilslos urtheilen wollen — noch auf einer sehr niedrigen Stufe: der Bedeckung der Räume, und somit den Räumen des Inneren überhaupt (sofern es auf ihre charakteristische Durchbildung ankommt), fehlt noch aller lebendige Organismus. Dieser wird nur durch die Einführung des Gewölbes erreicht, welches bei den Römern zwar erscheint, aber noch ohne irgendwelche künstlerische Belebung, während die letztere in dem romanischen Baustyl versucht wird und im gothischen Baustyl zur vollendeten Durchbildung gelangt. Das Gewölbe in seiner höchst durchgebildeten Gestalt, in seinem Einfluss auf alle übrigen Bautheile, in der Complication der Verhältnisse, welche dadurch erzeugt und zugleich auf so wunderbar

befriedigende Weise gelöst wird, dies ist es, was dem gothischen Baustyl seine grosse Bedeutung, seinem Princip eine so viel höhere Stelle giebt, als das Princip der griechischen Architektur einnimmt. Darum scheint es mir unbedingt nöthig, dass der Architekt, wenn er das Studium der griechischen Formen beendet hat, sich sofort dem gründlichsten Studium des gothischen Baustyles zuwende, und dass erst, wenn das letztere vollkommen absolvirt ist, von dem Abschluss seiner künstlerischen Studien die Rede sein könne. Es ist dies eine Ansicht, die, bei dem zweideutigen Blick, mit dem man das Gothische zu betrachten gewöhnt ist, Manchem vielleicht etwas fremd vorkommen mag; doch liegt glücklicher Weise das Beispiel einer andern Kunst und der dortigen Studienweise nahe genug, um mich vollkommen zu rechtfertigen. Ich meine das Beispiel der Musik. Einfacher und doppelter Contrapunkt verhalten sich gerade ebenso, wie griechisches und gothisches Architektursystem; es giebt aber wohl Keinen unter Allen, die auf musikalische Bildung Anspruch machen, der es nicht wüsste, dass nur derjenige der musikalischen Formen Herr ist, dass nur derjenige mit Freiheit schaffen und das Geschaffene in edler Bildung vorlegen kann, der eine genügende Schule im Contrapunkt durchgemacht und das System eines Händel, eines Sebastian Bach vollkommen gründlich durchgearbeitet hat. Die Richtigkeit dieses Grundsatzes bezeugt auch die heutige Musik zur Genüge; jenes zerfahrene, französich lässige Wesen, das bei unsern Opern einzureissen beginnt, das für den Augenblick wohl reizt und uns doch so unbefriedigt lässt, was ist es anders, als der Mangel an Schule? und umgekehrt zeigt sich Meisterschaft in der contrapunktistischen Form ungleich häufiger mit eigenthümlichem Adel des Sinnes, mit freiem und klarem Bewusstsein, als etwa mit kleinlicher Pedanterei verbunden. Die Gründe dafür liegen auch nahe genug.

Ich kehre zum Studium des doppelten Contrapunktes in der Architektur, d. h. des gothischen Architektursystemes, zurück. Wenn der Architekt heutiges Tages auf Reisen geht, so geschieht es allerdings oft genug, dass er seine Skizzenbücher mit allerlei interessanten, pittoresken und romantischen Dingen, unter denen gelegentlich auch gothische Architekturstücke vorkommen, anfüllt. Dies kann indess wohl nicht mit dem Namen des Studiums bezeichnet werden. Die Werke, in welchen wir ausführliche Darstellungen gothischer Gebäude besitzen, werden von den Architekten selten aufgeschlagen, gewöhnlich nur, wenn es darauf ankommt, rasch irgend eine bildliche Darstellung zu skizziren, um danach irgend eine gothische Dekoration, etwa für ein Grabmonument oder für einen Ofen, entwerfen zu können; zum Studium, d. h. zum Eindringen in den Organismus der Formen, in deren Zusammenhang, gegenseitige Bedingung und Ausbildung, werden diese Werke nur überaus selten benutzt. Aber es ist freilich auch zu bemerken, dass diese Werke nur selten Gelegenheit dazu geben; und hier komme ich auf den eigentlichen Punkt, auf den ich hinauswollte: — es fehlt uns noch immer fast gänzlich an einem Werke, welches uns in die Eigenthümlichkeiten der gothischen Architektur auf so umfassende und zureichende Weise einführte, wie wir deren genug zum Studium der griechischen Architektur besitzen! Hiemit soll wahrlich den verdienten Männern, denen wir die Mehrzahl der Werke über die mittelalterliche Kunst verdanken und die dieselben oft mit so grosser Aufopferung hergestellt haben, kein Vorwurf gemacht werden; ihre Absicht konnte, in den meisten Fällen, nur die sein, den Ge-

sammtcharakter der Werke bekannt zu machen, durch gefällige Darstellung auch das grössere Publikum darauf hinzuleiten, und etwa nur das Wichtigste von den Einzelheiten, je nach ihren Mitteln, zur näheren Anschauung zu bringen, — mit einem Worte: mehr anzuregen, als die eröffnete Untersuchung sofort auch abzuschliessen. Zum vollkommenen Studium aber gehören, natürlich nächst den Darstellungen des Ganzen und seiner Haupttheile, auch Darstellungen all und jedes Details (die der architektonischen Gliederungen im Profildurchschnitt), und zwar in solcher Grösse, dass man alle Besonderheiten der Formation auf's Genaueste verfolgen könne. Die Werke über griechische Architekturen (wie die von der Gesellschaft der Dilettanti herausgegebenen und Inwood's Erechtheion), in denen uns z. B. die feinsten Nüancen der Säulenkapitäle gegeben werden, sind als die schicklichsten Vorbilder zu bezeichnen. Solche Werke haben wir auch, und noch dringender, über gothische Gebäude nöthig, und vornehmlich über die, in denen sich die reinste Entwickelung des Styles ausspricht. Die ungleich grössere Mannigfaltigkeit des Details im Gothischen würde dabei natürlich eine ungleich grössere Ausbreitung erforderlich machen; es würden aber die Kosten der Herstellung in sofern nicht über das erschwingbare Maass hinausgehen, als es nicht auf schattirte Abbildungen, sondern nur auf Umrisszeichnungen ankäme, welche letzteren für ein strenges Studium vollkommen genügen und meistentheils sogar, wegen ihrer grösseren Deutlichkeit, vorzuziehen sind.

Keins aber unter allen Denkmalen des gothischen Baustyles hat so nahen Anspruch, in einem Werke dieser Art behandelt zu werden, als der Dom von Köln; kein Werk würde einen so günstigen Einfluss auf das Studium der Architektur auszuüben geeignet sein, als das, in welchem dies Gebäude mit all seinen Einzelheiten bis zur vollkommensten Genüge dargestellt wäre. Wir besitzen über den Kölner Dom zwar bereits das grosse Prachtwerk von Boisserée, und Niemand gewiss erkennt das, was der Herausgeber darin geleistet hat, bereitwilliger an, als der Unterzeichnete; aber gerade das Detail und das Charakteristische desselben ist darin nicht so erschöpfend behandelt, wie es unbedingt nöthig gewesen wäre; es ist dies ein Mangel, den tausend Umstände zu entschuldigen dienen, der aber dennoch ausgesprochen werden muss. Wir brauchen für das architektonische Studium ein neues, ein vollkommen umfassendes Werk über den Dom von Köln, ein Werk, das die vorhin ausgesprochenen Anforderungen vollständig erfülle. Möge der Herausgabe desselben denn möglichst bald die günstige Gelegenheit entgegenkommen! Ich sage absichtlich: „der Herausgabe;“ denn eigentlich ist dazu schon Alles vorbereitet, mit einer Vollständigkeit, Umsicht und Genauigkeit, wie dergleichen wohl kaum einem ähnlich reichen Bauwerke zu Theil geworden ist. Ich meine hiemit die Risse des Gebäudes und seiner sämmtlichen Theile bis in das geringste Detail hinab, die behufs der Restauration und des Fortbaues unter der Leitung des jetzigen Dombaumeisters, des Herrn Zwirner, gefertigt sind. In diesen Blättern liegt ein unschätzbares Material da, welches nicht blos dem einen Werke des Dombaues, welches der allgemeinen Kunstbildung unserer Zeit zu Gute kommen sollte; ein Material, das, allgemein zugänglich gemacht, gewiss auf's Allerwesentlichste zur kräftigeren Anregung jenes Studiums dienen würde, dessen unabweisliche Nothwendigkeit ich vorhin angedeutet habe. Möge die günstige Gelegenheit bald kommen!

Das altgriechische Theatergebäude. Nach sämmtlichen bekannten Ueberresten dargestellt auf neun Tafeln von J. H. Strack, Baumeister, Professor der königl. Akademie der Künste, Lehrer der königl. vereinigten Artillerie- und Ingenieurschule zu Berlin und Mitglied des royal Institute of british Architects. Potsdam 1843. Verlag von Ferd. Riegel. (8 Seiten Text und 9 Tafeln in Fol.)

(Kunstblatt 1843, No. 5.)

Die Aufführung der Antigone des Sophokles auf dem königlichen Theater des neuen Palais bei Potsdam und auf dem von Berlin, wobei man soviel als möglich, die Gesetze der griechischen Darstellungsweise zu befolgen bestrebt war, hat eigenthümlich anregend auf den betreffenden Zweig der Alterthumskunde gewirkt. Es ergaben sich mancherlei Streitpunkte in Bezug auf die Einrichtung und Benutzung des griechischen Theatergebäudes, die zu gelehrten Untersuchungen und Erörterungen von Seiten unserer Archäologen geführt haben. Wenn man dabei, wie es scheint, bis jetzt auch zu keiner Uebereinstimmung der von einander abweichenden Ansichten gelangt ist, so hat in Folge des Streites das wissenschaftliche Material, sowohl in Bezug auf die Vermehrung, wie auf die Sichtung desselben, doch gewiss wesentlich gewonnen. Namentlich hat Dr. Geppert das Verdienst, in seiner Schrift „über die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten griechischen Theaters," den inneren Organismus der alten Tragödien, soweit uns diese erhalten sind, als ein wichtiges und gewiss sehr gültiges Hülfsmittel in den Bereich der hieher bezüglichen Forschungen gezogen zu haben. Die wichtigste Grundlage für Untersuchungen dieser Art mussten aber natürlich die Ueberreste der griechischen Theatergebäude selbst ausmachen; man hat dieselben dabei auch keineswegs vernachlässigt, wie auf sie bekanntlich auch von allen älteren Archäologen je nach dem Material, welches ihren Blicken vorlag, Rücksicht genommen ist. Doch fehlte es bisher noch an einer umfassenden Zusammenstellung dieser Reste, die geeignet gewesen wäre, eine vollständige Uebersicht und zureichende Stützpunkte für die gelehrte Kritik zu gewähren. Eine solche Zusammenstellung giebt das in der Ueberschrift genannte Werk, welches demselben Anlass seine Entstehung verdankt; es entwickelt zugleich alle Schlussfolgerungen, die, vom freien künstlerischen Standpunkte aus, je nach der Beschaffenheit der erhaltenen Baureste und nach dem, worin sie mit einander übereinstimmen, zu gewinnen sind; es enthält ferner restaurirte Risse und Ansichten der alten Theater, welche diesen Schlussfolgerungen gemäss entworfen sind und in denen uns, ungleich mehr als in allen früheren Versuchen ähnlicher Art, der ächte Geist des griechischen Alterthums entgegentritt.

Der Verf. legt uns auf den Tafeln seines Werkes zunächst 25 Risse griechischer Theatergebäude — der von Epidaurus, Argos, Rhiniassa, Sparta, Mantinea, Delos, Syrakus, Milet, Laodicea, Dramissus, Thorikus, Megalopolis, Tyndaris, Akrae, Melos, Egesta, Tauromenium, Sikyon, Side, Knidos, Myra, Telmissos, Patara, Aizani, Stratonicea — alle nach den besten Hülfsmitteln (unter denen namentlich auch die Tagebücher von Ottfried Müller's griechischer Reise angeführt werden) und in gleichem Massstabe entworfen, vor. Ihnen reihen sich sodann noch die Theater von

Herkulanum und Pompeji an, sowie die Construktionen des griechischen und des römischen Theaters nach Vitruv's Vorschriften und die vollständig restaurirten Grundrisse eines griechischen und eines römischen Theaters, nach den Resultaten, zu denen der Verf. durch seine selbständigen Forschungen gelangt ist. Der Unterschied des griechischen und des römischen Theaters, der schon nach Vitruv's Angaben als ein sehr erheblicher erscheint, tritt bei einer übersichtlichen und sorgfältig kritischen Betrachtung der vorhandenen Reste noch ungleich bedeutender hervor, als man seither vorausgesetzt hat; diesen Punkt, der für die ganze Auffassung der griechischen Bühne von so schlagender und einflussreicher Bedeutung ist, in ein helleres Licht gesetzt zu haben, möchte ich als das wesentlichste Verdienst des vorliegenden Werkes bezeichnen. Nicht die Benutzung der Orchestra zu Sitzplätzen, nicht die Aufführung des Zuschauerlokales über gewölbten Räumen — was bei den Römern durchgehend gefunden wird — ist als das vorzüglichst charakteristische Moment dieses Unterschiedes zu bezeichnen. Derselbe besteht vor allen Dingen in dem gänzlich abweichenden Verhältniss des Scenengebäudes zu dem Lokale der Zuschauer. Während Beides bei den Römern durchweg ein zusammenhängendes Ganzes bildet, sind es bei den Griechen überall zwei von einander gänzlich getrennte Lokalitäten; ein breiter Weg führt hier zwischen der Scene und dem Zuschauerraume über die Orchestra hinweg, und nur leichte Thore oder Thorgitter zum Abschluss dieses Weges, die zwischen beiden Lokalitäten eingefügt sind, leiten räumlich von dem Einen auf das Andre über. So gering auch die Ueberreste der griechischen Scenengebäude sind, so ergiebt sich doch überall, wo nur irgend Fragmente derselben sich erhalten haben, diese Einrichtung mit voller Bestimmtheit, und wo (wie bei einigen sicilischen Theatern) das entgegengesetzte Verhältniss erscheint, da zeigen es die unzweideutigsten, technischen oder stylistischen Kennzeichen, dass hier ein späterer Umbau für römische Zwecke vorgenommen ist. Ja, das griechische Scenengebäude hat fast durchgehend eine so geringe Breite (wenig über den Durchmesser der Orchestra), dass man zu dessen Seiten — wie von den oberen Stufen natürlich auch über dasselbe hinweg — in die freie Landschaft hinausblickte. Bei solcher Einrichtung, so fremdartig sie uns für den ersten Blick bedünken mag, fühlt man sich doch, wenn man sich etwas näher mit ihr vertraut macht, alsbald recht in die innerste Eigenthümlichkeit des griechischen Geistes versetzt; die dramatische Handlung flicht sich, so naiv wie wirkungsreich, dem Leben der Gegenwart ein; die Orchestra, wo der Chor seinen Reigen tanzt, ist in der That ein öffentlicher Platz, und ihre breiten Zugänge zu den Seiten, durch welche die festlichen Züge eintreten und abgehen, verbinden sie unmittelbar mit dem Treiben, welches draussen stattfindet. So erscheint es auch nicht minder natürlich, wie das Theater zugleich, wenn die seltne Zeit der Schauspiele vorüber war, förmlich als ein Lokal für die verschiedensten Zwecke des öffentlichen Lebens, für Volksversammlungen, für Handel und Wandel mancherlei Art dienen konnte. Der Verf. hat dies Alles durch einige Ansichten restaurirter Theater, deren Aufbau ganz den Bedingnissen des griechischen Styles gemäss gehalten ist, näher veranschaulicht.

Die Ansichten bestehen aus trefflich lithographirten und mit Thonplatten gedruckten Blättern. Es sind: das Theater zu Egesta, mit dem Blick von den oberen Stufen des Zuschauerraumes auf das Scenengebäude,

das letztere in seiner selbständigen Architektur und ohne besondere Theaterdekoration (ein kleiner Holzschnitt im Text giebt einige Abweichungen der architektonischen Anlage); das Theater zu Patara, ein Gebäude des zweiten Jahrhunderts nach Chr. Geb., doch noch in völlig griechischer Anlage, die Ansicht hinter dem Scenengebäude in den Zuschauerraum hinein aufgenommen und der letztere mit einem Velarium überspannt; sodann die Ansichten eines griechischen und eines römischen Theaters (beide mit den Dekorationen der Scene), in denen man quer zwischen Scene und Zuschauerraum hindurchblickt, um dadurch die wesentlichen Unterschiede gerade dieses Punktes hervorzuheben.

Eben so klar, wie diese allgemeinen Grundbestimmungen und wie das allgemein Aesthetische der Anlage, entwickelt der Verf. auch die technischen Punkte, die hiebei zur Sprache kommen müssen, so weit darüber aus den vorhandenen Resten ein Schluss zu ziehen ist. Sehr einleuchtend setzt er namentlich das Verhältniss der Sitzstufen des Zuschauerraumes und der dieselben durchschneidenden Treppen und Umgänge aus einander; ein besonderes Blatt stellt die verschiedenen Weisen des Arrangements, welches man hiebei befolgte, anschaulich dar. Von Allem, was die Dekoration der Scenen für die Aufführung der einzelnen Stücke anbelangt, kann natürlich auch keine Spur mehr vorhanden sein, doch giebt der Verf. auch hierüber, wie über das Logeion, über die Treppe, die von letzterem auf die Orchestra führte, über die Thymele u. s. w. Andeutungen, die um so mehr von Gewicht sein dürften, als wir hier nicht blos durch das Urtheil des Forschers und Aesthetikers, sondern auch durch das des praktischen Baumeisters geleitet werden.

Wie das in Rede stehende Werk auf das Interesse eines Jeden Anspruch hat, der die hohe Bedeutung der griechischen Kunst und der griechischen Poesie zu würdigen vermag, so möge dasselbe zugleich den gelehrten Archäologen eine Basis geben, um von ihr aus durch eine umfassende Kritik der schriftlichen Denkmale zu einer vollständigen Lösung der Fragen über das griechische Theater, die nunmehr noch übrig bleiben, zu gelangen.

---

1) Ornamente aller klassischen Kunstepochen, nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, königl. preuss. Professor zu Berlin, bei G. Reimer, 1842. kl. Fol.

2) Auserlesene Verzierungen aus dem Gesammtgebiete der bildenden Kunst, zum Gebrauch für Künstler und kunstbeflissene Handwerker, zugleich als Vorlegeblätter in Zeichenschulen, nach den Originalen gezeichnet und herausgegeben von Wilh. Zahn, Berlin, bei G. Reimer, 1842, kl. Folio.

(Kunstblatt 1843, Nro. 16.)

Professor Zahn, dessen erfolgreicher Thätigkeit während eines langjährigen Aufenthalts in Italien wir bereits so umfassende Mittheilungen, vornehmlich im Gebiete der verzierenden Kunst, verdanken, führt in diesen

Bestrebungen auf eine dankenswerthe Weise fort. Dahin gehören die beiden in der Ueberschrift genannten Werke. Das erste von ihnen ist bereits vor längerer Zeit begonnen; gegenwärtig liegen uns als neu erschienene Lieferungen Heft 6 — 9 vor; Heft 10 wird dasselbe beschliessen. (Jedes Heft enthält 5 Blätter.) Die Darstellungen schliessen sich denen der früheren Hefte an; es sind sämmtlich farbige Wandverzierungen, antike aus Herkulanum und Pompeji, mittelalterlich musivische aus Palermo und Monreale, moderne aus den herzoglichen Palästen von Mantua. Das vorzüglichste Interesse gewähren die ersteren; sie enthalten neue Beispiele jener sinnvollen Verzierungsweise, durch welche diese Arbeiten, ob auch zuweilen launisch und seltsam, doch stets durch den Anklang einer mehr oder weniger gemessenen Haltung eine noble Wirkung zu erreichen wissen; besonders schön sind in diesen Heften diejenigen Wandverzierungen, welche der Casa del Labirinto, der C. di Castore e Polluce und der C. d'Argo ed Jo zu Pompeji entnommen sind. Die sicilianisch-normannischen Musive haben durch den reichen Effekt, den eine mathematisch bunte Zusammensetzung einfacher Grundformen hervorbringt, eigenthümliches Interesse. Die mantuanischen Ornamente, aus der Zeit des Giulio Romano, sind von mancherlei barocken Elementen, in Composition, Zeichnung und Färbung, keineswegs frei; doch klingt wenigstens in ihren Motiven, und oft allerdings auch in glücklicher Weise, jenes höhere Element der Ornamentik nach, welches sich unter Raphaels Leitung in den vatikanischen Loggien so reich und wundersam entfaltet hatte. Die ganze Sammlung hat aber natürlich nicht sowohl den Zweck, Vorbilder zur unmittelbaren praktischen Benutzung, als ein Material zum selbständigen Studium darzubieten. Der oft sehr schwierige Farbendruck dieser Blätter erscheint durchaus meisterhaft.

Das zweite Werk ist ein neues Unternehmen, und es liegen davon bis jetzt erst zwei Hefte (jedes ebenfalls zu 5 Blättern) vor. Die Gegenstände desselben sind plastischer Art; die bis jetzt herausgegebenen gehören, mit Ausnahme einer Darstellung, welche einen reichen, im Mittelalter gearbeiteten Marmorkandelaber aus der Schlosskapelle zu Palermo darstellt, der Antike und vornehmlich den pompejanischen Alterthümern an. Es sind Pilasterkapitäle und Schmuckgefässe oder Verzierungen von solchen; in sehr geschmackvoller Bildung und Verzierung erscheinen namentlich mehrere Gefässe von Silber, einem grösseren Funde von Sachen der Art angehörig, der am 23. März 1835 zu Pompeji gemacht wurde; so auch ein aus Bronze und Silberplatten bestehendes Altärchen, dessen Ornamente das edelste griechische Gepräge tragen. Die Darstellungen bestehen aus sauber gestochenen Umrissen; der Zeichnung, namentlich wo sie sich in den Formen des freier stylisirten Ornaments bewegt, wäre nur ein etwas lebendigeres Gefühl für das Plastische zu wünschen gewesen.

Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna vom fünften bis zum neunten Jahrhundert, historisch geordnet und durch Abbildungen erläutert von Al. Ferdinand von Quast. Berlin 1842. Verlag von G. Reimer. 50 Seiten Text und 10 Tafeln in Folio.

(Kunstblatt, 1843, Nro. 20.)

Die kunsthistorische Bedeutung der Baudenkmale, die sich zu Ravenna aus den Zeiten des christlichen Alterthums, namentlich aus dem fünften und sechsten Jahrhundert, auf unsere Tage erhalten haben, ist längst anerkannt. Nach dem Falle Roms ward Ravenna für einige Zeit die wichtigste Stadt des Occidents. Glänzende Bauwerke, welche hier sofort in grosser Anzahl und vornehmlich zur Feier der neuen Religion, zu der sich die alte Welt bekannt hatte, entstanden, gaben das Zeugniss einer so ausgezeichneten Stellung. Unbehindert von dem Eindrucke der Denkmale des klassischen Alterthums, der in Rom noch von übermächtigem Einflusse war, und eben so wenig der Verführung ausgesetzt, die Einzeltheile der klassischen Monumente zu neuen Bauten zu verwenden (wie es in Rom nur zu häufig geschah), konnte man hier zu einer selbständigeren Durchbildung des künstlerischen Styles, den die Bedürfnisse der neuen Zeit forderten, gelangen; in häufiger und unmittelbarer Verbindung mit dem Orient musste man vielfach Gelegenheit finden, die Ergebnisse, die sich dort, und besonders in Constantinopel, zur Ausbildung eines neuen Kunststyles hervorgethan hatten, aufzunehmen und auf diese oder jene Art eigenthümlich anzuwenden. Die minder bedeutsame Stellung, zu der Ravenna nach jener Glanzperiode wiederum hinabsank, hatte es zur Folge, dass die Denkmale nicht so häufigen und durchgreifenden Umwandlungen unterworfen wurden, wie dies in Rom fort und fort der Fall gewesen ist. So ist es zunächst die mehr oder weniger reine Erhaltung dieser Monumente und die charaktervolle Ausbildung des altchristlichen Kunststyles überhaupt, was ihnen für uns einen so grossen Werth giebt; sodann der Umstand, dass die Elemente des orientalisch-christlichen (des byzantinischen) Styles theils in der Bildung des Details, theils aber auch in der ganzen Anlage und Durchbildung einzelner Monumente, an ihnen auf entschiedene Weise hervortreten. Das letztere ist für uns um so wichtiger, als uns über die Denkmale des christlichen Alterthums im Orient und besonders in Constantinopel noch immer erst eine nur sehr mangelhafte Kunde vorliegt, und zugleich auch vorausgesetzt werden darf, dass dort aus der früheren Entwickelungszeit, aus dem vierten und fünften Jahrhundert, kaum etwas Erhebliches erhalten sein dürfte.

Doch war bisher das Material, das uns zur näheren Bekanntschaft mit den ravennatischen Denkmalen führen konnte — vorausgesetzt, dass man nicht ein Studium an Ort und Stelle und eine Durcharbeitung der Quellenschriften vornahm, — ebenfalls noch sehr wenig zureichend. Es ist kaum etwas Andres in diesem Betracht anzuführen, als die kleinen, zum Theil sogar nicht fehlerfreien Risse in d'Agincourts bekanntem Werk und die Notizen von Schorn in den „Reisen in Italien seit 1822 von Thiersch, Schorn u. A.“ Das in der Ueberschrift genannte Werk des Herrn v. Quast ist das erste, welches uns genauer in diesen so höchst interessanten Denk-

mälercyklus einführt, und somit in der That eine Lücke im Fache der kunsthistorischen Studien auf sehr erfreuliche Weise ausfüllt.

Es lag indess nicht, wie hier gleich von vornherein bemerkt werden muss, im Plane des Verf., mit seinem Werke sofort alle weitere Arbeit über die ravennatischen Denkmäler abzuschliessen, wenigstens nicht, was deren bildliche Darstellungen anbetrifft. Die Abbildungen, die er auf seinen zehn Tafeln vorführt, sind zum Theil — wie er sie selbst auch im Vorwort benennt — nur Skizzen, vornehmlich dazu bestimmt, von gewissen charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Gesammtanlage oder der einzelnen Formenbildung eine genauere und richtigere Anschauung zu geben, als solche bis dahin vorhanden war; im Uebrigen bezieht er sich auf die bereits vorliegenden Darstellungen, besonders auf die bei d'Agincourt. Nur eins der Monumente von Ravenna, das bekannte Kirchlein S. Nazario e Celso, wird von ihm auf fünf Tafeln, in verschiedenen Ansichten, Rissen und Abbildungen der Details, mit grösserer Ausführlichkeit behandelt; die treffliche musivische Dekoration in dem Innern dieses kleinen Gebäudes, die zum Theil noch in wahrhaft antiker Schönheit erscheint, wird auf drei Tafeln in meisterhaft ausgeführtem Farben- und Golddruck wiedergegeben; wir heissen diese Blätter als einen gehaltvollen Beitrag zu unserer Kenntniss der Verzierungsweise des Alterthums sehr willkommen. Wir unterschreiben aber auch den Wunsch des Verf., dass nunmehr eine vollständige Aufnahme der sämmtlichen Monumente von Ravenna möge unternommen werden, und zwar nicht blos der Architekturen, sondern auch der Bildwerke, namentlich der musivischen Darstellungen, an denen sie so reich sind und die für die Geschichte der bildenden Kunst in jener Frühperiode einen nicht geringeren Werth haben, als die Gebäulichkeiten an sich für die Geschichte der Architektur.

Die bildlichen Darstellungen des genannten Werkes sind somit grösseren Theils nur als Erläuterungen des Textes zu fassen. Dieser aber scheint mit einer so umfassenden Gründlichkeit gearbeitet, dass wir ihn ohne allen Zweifel fortan als eine feste Basis für den betreffenden Abschnitt der Geschichte der Kunst und der Auffassungs- und Anschauungsweise desselben betrachten dürfen. Der Verf. geht durchweg von der strengsten historischen Grundlage aus, überall auf die Quellenschriften und auf die Inschriften der Monumente, soweit diese noch vorhanden oder uns literarisch überliefert sind, gestützt; ein günstiges Geschick hat uns zu solchem Zweck die besten Materialien, besonders in den Lebensbeschreibungen der Bischöfe Ravenna's, die von dem Presbyter Agnellus in der Mitte des neunten Jahrhunderts verfasst wurden, erhalten. Die sämmtlichen Baudenkmale Ravenna's aus den Zeiten des christlichen Alterthums, von denen wir solcher Gestalt eine Kunde haben, werden uns in ihrer chronologischen Folge und mit Darlegung der besondern geschichtlichen Verhältnisse, unter denen sie entstanden, vorgeführt. Bei Besprechung derjenigen Monumente, die ganz oder theilweise erhalten sind, erkennen wir ebenso den scharfen kritischen Blick des Verfassers; wir werden überall auf die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Einzelnen aufmerksam gemacht; die Erläuterung dieser Eigenthümlichkeiten führt sodann zu mancherlei weiteren kunsthistorischen Untersuchungen, die der Verf. in einer Schlussübersicht noch besonders zusammenfasst.

Wir erhalten hier somit nicht blos über das Einzelne in den künstlerischen Leistungen jener Periode, und nicht blos über die Breitenaus-

dehnung derselben, sondern auch über den Geist, der sich in ihren Richtungen und Strebungen ausspricht, über das innere Wesen der einflussreichen Culturmomente jener Zeit, mancherlei belehrenden Aufschluss. So erscheint der altchristliche Basilikenbau, der in Rom zumeist ein roheres Gepräge trägt, in Ravenna reiner und gesetzlicher ausgebildet, offenbar nach den Bestimmungen, die sich für ihn in der neuen Weltstadt, welche das alte Rom ersetzen sollte, in Constantinopel, gleichzeitig ausgebildet hatten: die Säulen der Basiliken nicht von willkürlich wechselnder Form (wie in Rom), sondern gleichmässig gebildet, vielleicht von Constantinopel aus als Fabrikwaare geliefert; die Säulenkapitäle zu Anfang noch viel mehr griechisch als römisch behandelt, was gewiss auf einer ununterbrochenen, in Griechenland heimisch gebliebenen Tradition beruht (wie dasselbe auch an den spät-antiken Monumenten Asiens wahrzunehmen ist), — die späteren Kapitäle jedoch in einer mehr phantastischen Umbildung solcher Form; über den Kapitälen stets ein besonderes Unterlager für den Bogen; der Bogen selbst zierlich und gesetzmässig eingefasst; die Fensterarchitektur auf eine grossartige und wirkungsreiche Weise angeordnet (ganz nach dem Princip der noch antiken Basilika von Trier); u. s. w. So treten uns ferner die bezeichnendsten Beispiele für die weitergreifende Umbildung welche die Architektur durch den byzantinischen Kuppelbau erhielt und die allmählig die ganze Organisation des Gebäudes veränderte, entgegen: in einfacher Gestalt an dem Kirchlein S. Nazario e Celso, bei dem wir auf die, noch immer sehr römischen Details aufmerksam gemacht werden; bedeutsamer schon an dem Baptisterium der Kathedrale, wo im Aeusseren sogar schon eine Andeutung des Rundbogenfrieses bemerklich wird; auf die glänzendste Weise sodann an der bekannten Kirche S. Vitale. Die Kritik des letztgenannten Gebäudes veranlasst den Verf. zugleich näher auf den byzantinischen Kuppelbau, namentlich auf die Sophienkirche und die Kirche des heil. Sergius zu Konstantinopel, sowie auf die alten Nachahmungen desselben, einzugehen; in letzterem Betracht ist besonders interessant, was er über die Kirche S. Lorenzo zu Mailand mittheilt. So geht der Verf. auch auf die überaus merkwürdige Erscheinung (auf die der Unterzeichnete bereits in seinem Handbuch der Kunstgeschichte aufmerksam gemacht hatte) näher ein, dass nämlich das Grabmal des Theodorich bei Ravenna in seiner Anlage zwar eine entschiedene Nachbildung römischer Monumente, im Detail aber eine Formation erkennen lässt, die mit der byzantinischen Behandlungsweise nichts gemein hat und vielmehr auf die charakteristischen Gliederungen des späteren Mittelalters hindeutet; dass hier somit, an einem der wichtigsten Denkmale aus den Zeiten der Gothenherrschaft, sich in der That schon ein speciell germanischer Formensinn ankündigt. Der Verf. weist nach, dass dieselbe merkwürdige Erscheinung auch an einigen Einzelheiten des Palastes, den Theodorich in Ravenna erbaute und von dessen Façade sich ein Theil erhalten hat, wahrzunehmen ist.

Es möge an diesen flüchtigen Andeutungen genügen, um das Werk des Herrn von Quast der Aufmerksamkeit des betheiligten Publikums angelegentlichst zu empfehlen. Es braucht dabei wohl kaum bemerkt zu werden, dass dasselbe auch für die heutige ausübende Architektur, die für ihr praktisches Interesse die Gesetze des altchristlichen Baustyles, und namentlich des Basilikenbaues, zu durchforschen bemüht ist, den grössten Werth haben muss.

Neue Erwerbungen des Berliner Museums.

(Kunstblatt, 1843, Nro. 25.)

Ein grosser Theil der Kunstwerke, welche von dem Direktor der Gemäldegallerie des hiesigen Museums, Herrn Dr. Waagen, während seines vierzehnmonatlichen Aufenthalts in Italien für die Sammlungen des Museums erworben sind, war in den letzten Wochen der näheren Besichtigung von Seiten der hiesigen Kunstfreunde zugänglich. Wir haben uns der Mannigfaltigkeit der erworbenen Gegenstände, welche den vielseitigen Richtungen entsprechen, die unser Museum auf so eigenthümliche Weise erstrebt, der hohen Meisterhaftigkeit der Mehrzahl, so wie des Umstandes, dass so manche der bisher vorhandenen Lücken nunmehr auf sehr glückliche Weise ausgefüllt werden, erfreut. Eine kurze Notiz über die vorzüglichst merkwürdigen unter diesen Gegenständen dürfte hier ihre geeignete Stelle finden.

Eine besonders reiche Ausbeute hat das nördliche Italien gewährt. Unter den Gemälden überwiegen die der venezianischen und der lombardischen Schule bedeutend; wir sehen unter ihnen mehrere der ersten Meister auf vortreffliche Weise vertreten. Von Tizian ist zwar kein Bild von grösserer Dimension vorhanden, doch mehrere, die auch in kleinerer Dimension die ganze Herrlichkeit dieses Meisters erkennen lassen; so namentlich ein ungemein energisches Bildniss des Admiral Mauro vom Jahr 1537 und zwei Bilder mit reizenden Gruppen von Liebesgöttern, aus einem Friese der Casa Boldu zu Venedig; ausserdem vier Bildchen der heiligen Geschichte, von der Predella eines Altarwerkes auf der Insel Lesina (an der dalmatischen Küste), und eine Anbetung der Hirten. Von Giorgione ein allegorisches Bild, Krieg und Frieden darstellend. Vorzüglich bedeutend ist eine Reihenfolge grösserer Bilder von Paolo Veronese, die für den Festsaal des vormaligen Kaufhauses der Deutschen zu Venedig gemalt wurden; sie enthalten allegorische Darstellungen zur Verherrlichung Deutschlands und wohl ist es interessant, dass diese Werke jetzt, gebührender Maassen, ihre feste Stätte in einer der ersten deutschen Residenzen gefunden haben. Ihre Gegenstände sind: a) Jupiter übergibt der Germania die Attribute der weltlichen Macht; b) die Zeit siegt über die Ketzerei und bringt die Religion zu Ehren; c) Mars und Minerva, in Bezug auf die Wehrhaftigkeit der Deutschen; d) Apoll und Juno, in Bezug auf die Musenkünste in Deutschland. Von Paolo Veronese ferner: ein Plafondbild aus einem Saale des Palastes Pisani a S. Stefano zu Venedig, ebenfalls allegorischen Inhalts, und vier kleinere Bilder mit Genien, welche die Umgebung des letzteren ausmachten. Ausserdem ein Bild des Christusleichnams, der von Engeln betrauert und bestattet wird. Von Tintoretto zwei Altarbilder, von denen besonders das eine, aus der Sammlung Ercolani zu Bologna, bedeutend ist; und ein drittes Bild, das er, im Wettstreit mit Paul Veronese, für das ebengenannte Lokal im Kaufhause der Deutschen malte; es stellt Diana dar, die, von drei Horen umgeben, ihre nächtliche Fahrt am Himmel zu beginnen im Begriff ist. Von Alessandro Buonvicino (il Moretto da Brescia) zwei grosse Altarstücke, beide vom Grafen Lecchi in Brescia gekauft; vorzüglich anziehend ist das eine von diesen, welches aus der Kirche S. Maria della Ghiaja zu

Verona stammt und die heilige Jungfrau mit dem Kinde, mit Elisabeth und dem kleinen Johannes, von dem Fra Bart. Arnoldi und seinem Neffen verehrt, darstellt. Von Gio. Bat. Moroni sein eigenes treffliches Bildniss. — Zu den schönsten und seltensten Erwerbungen gehört ein Cyklus grosser Freskogemälde von Bernardino-Luini. Es sind sechs Gemälde aus der Mythe der Europa, die Luini in den Jahren 1521 und 1522 in einem Gebäude der geistlichen Brüderschaft Santa Corona zu Mailand ausgeführt hat; sehr glücklich sind sie auf neun Stücke Leinwand übergetragen. Die ganze Grazie und liebenswürdige Jungfräulichkeit, die dem Luini eigen ist, athmet in diesen reizvollen Bildern; wir haben uns zu dieser Erwerbung um so mehr Glück zu wünschen, als überhaupt die lombardische Schule noch so wenig Vertreter in den nordischen Gallerien hat, und die neue Methode, Freskomalereien auf Leinwand überzutragen, noch so wenig zur Ausführung gekommen, mithin bisher wohl kaum ein Bild der Art über die Alpen gewandert ist. Von Boltraffio ein Porträt eines Mannes aus der Familie Bentivoglio in Bologna. — Von Bildern toscanischer Schule nenne ich ein Paar saubere kleine Predellenbilder von Andrea del Sarto, aus der seltenen früheren Zeit des Meisters, eine Caritas von B. Peruzzi und einen kreuztragenden Christus von Sodoma. — Von Bildern umbrischer Schule: ein merkwürdiges grosses Altarbild aus Urbania (sonst Casteldurante) von Giovanni Santi; eine Madonna mit dem Christkinde und dem Johannesknaben, von Perugino oder aus Raphaels Jugend (die leztere Angabe, der sich Herr Dr. Waagen zuneigt, wird durch Herrn von Rumohr, der kürzlich hier anwesend war, mit Bestimmtheit ausgesprochen); ein heiliger Hieronymus von Timot. della Vite. — Höchst ausgezeichnet ist wiederum ein Bild von Sebastian del Piombo, für einen Kardinal aus der neapolitanischen Familie del Gesso gemalt, und aus der Verlassenschaft des Principe del Gesso, Herzogs von Cellamare, stammend. Es stellt in kolossalen Halbfiguren den todten Christus nebst Joseph von Arimathia und Magdalena dar. Die Arbeit gehört entschieden der römischen Zeit des Künstlers an, und ist wahrscheinlich nach einer Zeichnung Michel Angelo's gefertigt; jedenfalls ist sie zu den bedeutendsten Werken zu rechnen, die im Fache der Malerei aus der Richtung Michel Angelo's hervorgegangen sind. In diesem und in dem grossartigen Venusbilde, das von Pontormo nach Michel Angelo's Zeichnung gemalt und vor einigen Jahren aus der Verlassenschaft des Professor d'Alton erworben ist, besitzt unser Museum ein Paar Meisterwerke, denen ähnliche nur überaus selten zu finden sein dürften. — Endlich sind noch vier schöne Bilder der spanischen Schule zu nennen: eine sehr interessante Madonna von Morales el Divino, ein sehr schätzbarer Beleg der eigenthümlichen Richtung dieses Meisters; ein vortreffliches Portrait von Velasquez, das Bildniss des Kardinal-Infanten Ferdinand, Bruders von König Philipp IV., darstellend; und zwei Bilder von Murillo, ein kräftiges weibliches Porträt, und eine heilige Magdalena, die letztere aus der späteren, an Guido Reni erinnernden Manier des Meisters.

Fast noch mannigfaltiger sind die Sculpturen, welche Herr Dr. Waagen für das Museum erworben hat. Die bis jetzt eingetroffen sind und deren Beschauung uns vorläufig verstattet war, sind grösstentheils wiederum in Venedig erworben. Ein Theil derselben besteht aus Werken griechischer Kunst, die, bei den früheren Handels- und Herrschaftsverhältnissen Venedigs zu Griechenland, unmittelbar von dort in die Sammlungen Mani,

Grimani und Tiepolo übergegangen waren. Das Gepräge der Blüthezeit ächt griechischer Zeit trägt ein lebensgrosser Sturz der Artemis, der die Göttin in lebendiger Bewegung darstellt; er stammt aus dem Palaste Grimani. Sehr ausgezeichnet sind ferner die Reliefsculpturen an dem Untersatz eines Dreifusses, dem bacchischen Mythenkreise entnommen. Einige Grabmonumente und andre Sculpturen, minder bedeutend in der Ausführung, sind immer durch den original griechischen Geist und Charakter interessant. Auch fehlt es nicht an trefflichen Sachen römischer Sculptur; das wichtigste Stück unter diesen ist die bekannte, etwa vier Fuss hohe Victoria von Brescia, aus vergoldeter Bronze, die, einer Inschrift zufolge, der Zeit des Marc Aurel angehört. — Mit grosser Umsicht ist sodann für die verschiedenen Epochen der mittelalterlichen Sculptur, bis in die spätere Zeit des 16ten Jahrhunderts hinab, gesorgt. An figürlichen Darstellungen sahen wir hier eine ebenso erfreuliche Uebersicht vor uns, wie an den verschiedenartigsten ornamentistischen Werken. Unter den letzteren sind mancherlei reichgeschmückte Säulenkapitäle, mehrere Kamine und Portale zu nennen; jene phantastische Dekorationsweise, die an S. Marco zu Venedig durchgeht, die reiche und weiche Fülle, wie an den Säulenkapitälen des Dogenpalastes, die edelste und feinste Durchbildung des Styles der Renaisance, alles dies findet hier seine angemessenste Vertretung. Unter den figürlichen Arbeiten nenne ich mehrere Reliefs aus verschiedenen Epochen des Mittelalters, zwei Statuen von Tullio Lombardo (von dem Grabmal des Dogen Vendramin in S. Giovanni e Paolo), ein ungemein schönes und zart durchgeführtes Terracottarelief von Jac. Sansovino, und drei lebenvolle Büsten von Alessandro Vittoria. Das trefflichste und seltenste jedoch unter diesen Sculpturwerken ist eine, aus fünf Statuen bestehende Arbeit des modenesischen Bildhauers Antonio Begarelli. Die Figuren, aus Thon gebrannt, stellen Christus am Kreuz und vier Engel dar, von denen zwei knieen, zwei (die besonders befestigt werden müssen) den Erlöser umschweben. Begarelli stand bekanntlich zu Correggio in einem näheren Verhältniss, und soll auf diesen nicht ohne Einfluss gewesen sein. In der That zeigt sich in den ebengenannten Sculpturen eine Zartheit in der Behandlung der Formen, eine Freiheit der Bewegung, eine Weichheit des Ausdrucks, die an Correggio erinnern; dennoch aber ist damit eine Sicherheit und Gemessenheit des plastischen Gefühles verbunden, dass diese Figuren in Wahrheit alle Bewunderung verdienen.

Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch die Menge kleiner Kunstsachen, Schnitzwerke und mancherlei zierliches und geschmackvolles Geräth anführen, die wir als neue Erwerbungen neben diesen grösseren Werken aufgestellt sahen. Ich füge nur noch hinzu, dass durch Herrn Dr. Waagen auch eine höchst umfassende Anzahl von Handzeichnungen erworben ist, und dass wir noch einer zweiten Folge von Sculpturen, die bis jetzt noch nicht eingetroffen sind, entgegensehen. Das Schiff, welches die letzteren führte, war an der englischen Küste gescheitert; doch sind die Gegenstände seiner Ladung glücklich geborgen.

Geschichte des Doms zu Köln für gebildete Freunde der Kirche, des Vaterlandes und der Kunst, mitgetheilt von Ernst Heinrich Pfeilschmidt, Diakonus an der Annenkirche in Dresden und Mitgliede des Central-Dombauvereins zu Köln. Mit einem Stahlstiche. Halle a. d. S. Verlag von C. R. Kersten. 1842. 120 S. in 8.

(Kunstblatt 1843, No. 55.)

Unter den Schriften, welche das neuerlich so bedeutend erhöhte Interesse für die Angelegenheit des Kölner Dombaues veranlasst hat, verdient die vorstehend genannte eine ehrenvolle Stelle. Zwar lag es nicht in der Absicht des Verfassers, Neues über die kunsthistorischen Fragen, so wie über die Entwicklung der ästhetischen Bezüge, die dabei zur Sprache kommen dürfen, vorzulegen; für diese Punkte wiederholt er vielmehr nur das, was frühere Forscher, namentlich S. Boisserée, bereits aufgestellt hatten. Sein Zweck war vornehmlich der, die historischen und kirchlichen Momente, welche als die äusseren Bedingnisse des Dombaues und seiner wechselvollen Geschichte betrachtet werden müssen, dem grösseren Publikum in einer übersichtlichen Darstellung mitzutheilen und dadurch das Verständniss des Werkes auch von dieser so höchst wichtigen und einflussreichen Seite fördern zu helfen. Wir können wohl sagen, dass er seinen Zweck auf sehr erfreuliche Weise erreicht hat; in lichtvoller Darstellung, in anziehender, belebter Sprache führt er den Leser von Jahrhundert zu Jahrhundert und rollt ihm die Bilder der Zeiten auf, die begeistert an dem grossen Werke arbeiteten oder dasselbe träg vernachlässigten. Zuerst erzählt er uns die Geschichte der drei weisen Pilger des Morgenlandes und die ihrer heiligen Gebeine, welche den Anlass zu der Gründung des Tempels gaben; dann führt er uns die glänzenden und doch verworrenen Zustände Kölns im 13ten Jahrhundert vor, welche das riesige Unternehmen eben so sehr begünstigten, wie sie zugleich die Gründe der Hemmung in sich trugen. Hernach kommt der neue Aufschwung der Thätigkeit im 14ten Jahrhundert und die weitere Fortsetzung der Arbeit, sowie die ausführliche Darlegung der Gründe, welche später den völligen Stillstand des Werkes und seine Vernachlässigung mit sich führten. Zum Schluss werden die neuere Baugeschichte und die Veranlassungen der erneuten und so glanzvoll erhöhten Thätigkeit dargelegt und bis zu dem denkwürdigen Tage des 4. September 1842 fortgeführt. Zur Zierde des Büchleins dient eine in Stahl gestochene Ansicht des vollendeten Domgebäudes von der Westseite. Wir haben dieselbe, die sehr sauber ausgeführt ist, besonders desshalb willkommen zu heissen, weil dieser Standpunkt bei den neueren perspektivischen Darstellungen des Gebäudes in seiner Vollendung noch nicht gewählt worden ist, müssen aber doch bemerken, dass die Verhältnisse hier etwas zu schwer erscheinen; auch fehlt dem Oberbau der Thürme die Durchsichtigkeit.

J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder. Für Deutschland herausgegeben (Lief. 1—34) unter der Leitung von Dr. F. Kugler.

(Aus dem Prospectus.)

Es ist das Ziel aller historischen Forschung und Darstellung, von den Zeiten der Vergangenheit, von dem Sinnen und Treiben der verschiedenen Völker, welche einflussreich auf dem Schauplatz der Geschichte aufgetreten sind, von dem Entwickelungsgange, welchen die Menschheit bis auf unsre Tage zurückgelegt hat, eine möglichst klare Anschauung zu gewinnen. Nur indem wir unserer Herkunft uns bewusst werden, vermögen wir den Standpunkt des heutigen Tages mit Sicherheit zu erkennen, vermögen wir die Bahn aufzufinden, die uns einer weiteren Entwickelung entgegenführen soll. Nichts aber macht uns die Vergangenheit so gegenwärtig, nichts führt uns so lebendig in sie zurück, als die Denkmäler der Kunst und Poesie, in denen der Geist der Zeiten seine feste, unwandelbare Form gewonnen hat; von den Kämpfen der Griechen mit den Persern ist nur ein schwacher Nachhall zu uns herübergeklungen, aber die Tragödien des Aeschylus und Sophokles, die Säulen und die Bildwerke des Parthenon sprechen noch heute, beredt und ergreifend wie vor zwei Jahrtausenden, zu uns. Häufig auch schwindet der Faden der historischen Ueberlieferung ganz vor unsern Blicken, während uns in den Denkmälern der Völker die lebenvollste Kunde erhalten blieb; wie wenig ist uns über die alten Bewohner Aegyptens, Indiens, Mexico's berichtet, und wie erhaben und bedeutungsvoll sind die Denkmäler, die sich aus den Frühzeiten der Cultur in diesen Ländern erhalten haben! Unter allen Denkmälern aber sind es die der Baukunst, welche das grossartigste historische Interesse gewähren. Sie sind der unmittelbare Ausdruck der allgemeinen volksthümlichen Zustände, — wie die Gesellschaften der Menschen sich in ihrer Heimat gefunden, wie sie den umherschweifenden Gedanken auf ein festes Ziel gerichtet, in welcher Art sie es vermocht haben, den erdwärts gesenkten Blick aufwärts zu erheben. An die Denkmäler der Baukunst lehnen sich die der übrigen Künste an. Sie führen uns in das Heiligthum, in das innere Herz des Volkslebens; aber sie umfassen zugleich auch alle äussern Verhältnisse; die ganze Lebensstellung der Völker, wie dieselbe durch geistige Anlage, durch Boden und Clima, durch das Verhalten zu den Nachbarvölkern, durch Sitte und Gewohnheit bedingt war, spiegelt sich in den Baudenkmälern wieder.

Die Geschichte der Baukunst und die Anschauung derselben durch bildliche Darstellung ihrer Denkmäler muss demnach für einen Jeden, dessen Gedanken durch die Befriedigung der gemeinen Bedürfnisse des Lebens nicht ausgefüllt werden, ein vorzüglich hohes Interesse haben. Für den ausübenden Architekten unsrer Tage macht sie zugleich, wie sich von selbst versteht, ein unerlässliches Studium aus. Die einseitigen ästhetischen Regeln, denen man geraume Zeit zu folgen für gut fand, wollen für den heutigen Standpunkt der architektonischen Kunst nicht mehr zureichen; wir sind mit Entschiedenheit auf einen freieren Standpunkt hingewiesen, aber wir können denselben erst dann erreichen, wenn wir alle früheren

Stufen durchforscht und das, was in ihnen vorliegt, in uns zu einem freien Eigenthume verarbeitet haben.

Vieles ist bereits für die Geschichte der Baukunst gethan; an bildlichen Darstellungen insbesondere liegt bereits ein sehr reichliches und umfassendes Material vor uns. Aber dasselbe besteht zumeist, wie es für die gründliche Forschung zwar durchaus wünschenswerth und nothwendig ist, aus sehr umfangreichen und ebenso kostspieligen Werken. Wenn es die Sache des Forschers ist, sich diese letztern so gut als möglich zugänglich zu machen, so kann natürlich von Denjenigen, die andre Interessen verfolgen und denen es hier nur mehr um den allgemeinen Ueberblick zu thun ist, nicht dieselbe Mühe und Entsagung verlangt werden. Eine übersichtliche Darstellung der Denkmäler der Baukunst ist somit im allgemeinen historischen Interesse dringendes Bedürfniss, aber eine solche, welche dem Laien verständlich ist, ohne doch dem strengeren Kritiker ungenügend zu erscheinen, welche die Denkmäler in ihrer eigenthümlichen malerischen Wirkung unmittelbar vergegenwärtigt, aber zugleich auch auf die Besonderheiten der Anlage, der Construction, der Formenbildung mit Sorgfalt Rücksicht nimmt. In dieser Art ist das Werk, welches wir hiemit ankündigen, angelegt.

Dasselbe wird die Bausysteme aller Zeiten und Länder in einer umfassenden Reihe charakteristisch bedeutender Beispiele vorführen. Die Denkmäler des hohen Alterthums der Geschichte, die von Nubien und Aegypten, die hindostanischen und persischen Monumente, die des alten Amerika, die aus den Zeiten der pelasgischen Cultur, werden dem Beschauer ebenso anschaulich vorgeführt werden, wie die der Blüthezeit Griechenlands und die, welche unter der Herrschaft des stolzen Römervolkes errichtet wurden. Ebenso die aus den Frühzeiten der christlichen Kunst, die phantastischen Denkmäler des Islam, die grossartigen Bauwerke des christlichen Mittelalters in den verschiedenen Epochen ihrer Entwickelung und mit den mannigfachen Modificationen, die sie bei den europäischen Völkern gewonnen oder erlitten haben; endlich die des modernen Zeitalters, seit man sich zu einer Wiederaufnahme der antiken Bauformen entschlossen hatte. Wie die für religiöse Zwecke errichteten Monumente, so werden auch diejenigen, welche den verschiedenen Zwecken des bürgerlichen Verkehrs und die, welche zur Abwehr kriegerischer Anfälle bestimmt waren, berücksichtigt werden. Die künstlerische Darstellung wird durchweg den Ansprüchen des heutigen Tages gemäss sein.

Der Darstellung eines jeden Monumentes wird ein erläuternder Text hinzugefügt, welcher eine vollständige Beschreibung und ästhetische Würdigung desselben, eine Darlegung der historischen Verhältnisse auf den Grund urkundlicher Nachrichten, soweit die letzteren auf unsre Zeit gekommen sind, und eine genaue Angabe der das Monument betreffenden Literatur enthalten wird. In der deutschen Bearbeitung des Textes wird darauf Rücksicht genommen werden, ihn dem Standpunkte der heutigen deutschen Wissenschaft gleichzustellen.

August 1842.

Der Münster von Freiburg im Breisgau.

(J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst, Lief. XII, 1843.)

Die Stadt Freiburg, welche in dem schönen Breisgau (im jetzigen Grossherzogthum Baden), vor den westlichen Abhängen des Schwarzwaldes liegt, besitzt in ihrem Münster eins der edelsten und grossartigsten Denkmäler des Mittelalters. Das Gebäude ist, seinen Haupttheilen nach, in den Formen des gothischen Styles ausgeführt; das Material ist rother, tiefgebräunter Sandstein, der an den Kirchenbauten der oberrheinischen Gegenden oft gefunden wird und im Gegensatz gegen das frische Grün der umgebenden Natur eine so energische Wirkung hervorbringt. Ein mächtiger Thurm ragt vor der Mitte der Schauseite in die Lüfte empor, dem Blicke des Wandrers schon aus der Ferne einen festen Zielpunkt darbietend, dem Anwohner, dessen Auge an den schlanken Formen, an dem reichen, stets leichter und luftiger sich gestaltenden Geäste der Spitze aufwärts steigt eine stete Mahnung, Gemüth und Sinne himmelwärts zu erheben. An den Thurm lehnt sich das hohe Schiff mit seinen breiten Nebenhallen; auf dieses folgt ein alterthümliches Querschiff, und auf letzteres der weitgedehnte Chor, in luftigen, eleganten, zum Theil spielenden Formen. Die Thätigkeit einer Reihe von Jahrhunderten hat sich vereint, um ein Ganzes von so ehrwürdiger wie rhythmisch belebter Erscheinung zusammenzufügen. Einigen Theilen, die noch in der Form des spätromanischen Styles ausgeführt sind, einigen andern, die das Gepräge des noch unentwickelten frühgothischen Styles tragen, schliesst sich auf der einen Seite die lauterste Entfaltung, auf der andern eine schon spielende Umbildung des gothischen Styles an. Doch sind die Meister der verschiedenen Bauepochen durch ein glückliches Gefühl angetrieben worden, stets die Rücksicht auf die Einheit des Ganzen im Auge zu behalten. Die Unterschiede in der Bildung des Einzelnen heben diesen Eindruck der Totalität nicht auf; sie dienen vielmehr, dem Auge des Beschauers durch die Abwechselung, welche sie darbieten, einen eigenthümlichen Reiz zu gewähren.

Für die nähere Betrachtung des Gebäudes ist es jedoch vortheilhaft, zunächst von dem Einzelnen auszugehen. Indem wir den Bau in seinen geschichtlichen Stadien verfolgen, sehen wir ihn vor unsern Augen aufs Neue emporwachsen, verstehen wir es deutlicher, wie das eine Verhältniss aus dem andern hervorgehen musste. In der That ist solche Betrachtungsweise nicht bloss dem Verständniss dieses Bauwerkes und seiner Theile förderlich; auch für die Entwickelungsgeschichte der gothischen Baukunst im Allgemeinen gewinnen wir dadurch einige willkommene Anknüpfungspunkte.

Die Stadt Freiburg wurde im Anfange des zwölften Jahrhunderts gebaut. Wohl ausgerüstet, erhielt sie ohne Zweifel auch damals schon das kirchliche Gebäude, dessen sie zur Ausübung des Gottesdienstes bedurfte. Die Sage schreibt dem Herzoge Conrad von Zähringen, der von 1122—1152 regierte, die Erbauung des Münsters zu. Neuere Forscher, denen das jüngere Alter des gothischen Baustyles nicht unbekannt war, haben die Bauthätigkeit des genannten Herzogs auf den ältesten Theil des vorhandenen Münstergebäudes, auf das Querschiff, eingeschränkt. Doch muss auch für dieses eine spätere Zeit in Anspruch genommen werden; die

Hauptformen seiner Anlage, und mehr noch die Art und Weise, in welcher hier die Details gebildet sind, tragen entschieden das Gepräge der Spätzeit des romanischen Styles, d. h. des Anfanges des 13ten Jahrhunderts, wie in solcher Art eine bedeutende Anzahl gleichzeitiger Gebäude spätromanischen Styles am Niederrhein vorhanden ist[1]). Im Innern, in der Mitte des Querschiffes, sind vier starke, reichlich mit Halbsäulen gegliederte Pfeiler durch starke spitzbogige Schwibbögen verbunden, über denen sich eine achtseitige Kuppel emporwölbt. Im Aeusseren ist diese Kuppel nicht bemerkbar, da sie durch das spätere Dach verdeckt wird. An der edeln Dekoration der Giebel des Querschiffes herrscht die Form des Rundbogens vor; die Details, besonders die der Thür auf der Südseite, sind hier in eleganter romanischer Weise gebildet. An das Querschiff schliessen sich auf der Chorseite, und zwar über den Seitenschiffen, ein Paar kleine Thürme an, die in ihrem Haupttheile ebenfalls noch die Formen des romanischen Styles tragen, später jedoch mit sehr zierlichen gothischen Spitzen gekrönt sind.

Dem Bau des Querschiffes schliesst sich zunächst der des Vorderschiffes an. Die frühesten Theile desselben, die ohne Zweifel zuerst isolirt emporgeführt wurden, sind die beiden nächsten Pfeilerpaare nebst den entsprechenden Fenstern und Strebepfeilern. Es scheint, dass zwischen der Vollendung des Querschiffes und dieser Fortsetzung des Baues keine sonderlich lange Zeit vergangen war; man wird den Beginn des Vorderschiffes, nach anderweitigen Analogieen, mit Grund in das zweite Viertel des 13ten Jahrhunderts setzen können. Dies aber war die Zeit, in welcher die Formen des gothischen Baustyles, der in Frankreich bereits das Stadium seiner ersten, primitiven Entwickelung durchlaufen hatte, nach Deutschland herübergetragen wurden. So sehen wir statt der romanischen auch hier die gothischen Formen angewandt, die letzteren aber noch in strenger Bildung und noch keinesweges gänzlich befreit von den Principien des romanischen Styles. In letzterem Betracht ist namentlich die Pfeilerformation im Inneren in Anregung zu bringen; sie befolgt ganz das Vorbild jener Pfeiler in der Mitte des Querschiffes, d. h. es ist eine Zusammenhäufung von Halbsäulen über einer viereckigen Grundform, während der eigentlich gothische Pfeiler von früh an (wie in den älteren französischen Kathedralen der Art, in der Liebfrauenkirche zu Trier, in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dome zu Köln u. s. w.) die runde, leben-

[1]) Wenn man als Beweis für das frühere Alter des Münsters, oder wenigstens seiner ältesten Theile, den Umstand anführt, dass in ihm bereits im Jahr 1146 der h. Bernhard das Kreuz gepredigt habe, so kann sich dies sehr füglich auch auf ein Gebäude oder auf Bautheile beziehen, von denen Nichts mehr vorhanden ist. Vielleicht war ursprünglich, wie das so oft vorkommt, nur der Chor gebaut, dem erst in der angenommenen späteren Zeit, im Anfange des 13ten Jahrhunderts, das Querschiff als Fortsetzung des Baues hinzugefügt wurde. Wenigstens liegt es in den Bedürfnissen des kirchlichen Gottesdienstes, dass bis zu dem sehr späten Bau des gegenwärtigen Chores ein älterer vorhanden sein musste. — Dann wird als Beweis für den frühen Beginn der ältesten gothischen Theile des Münsters der Umstand hervorgehoben, dass sich dort bereits das Grabmonument des im J. 1218 verstorbenen Herzogs Berthold V. vorfindet. Man hat dabei aber ganz übersehen, dass die Figur des Herzogs auf diesem Monumente ein Kostüm trägt, welches der späteren Zeit des 14ten Jahrhunderts angehört, dass das Monument mithin erst lange Zeit nach seinem Tode gefertigt ist.

digere Grundform der Säule hat. Diese minder schöne Pfeilerbildung ist dann im Freiburger Münster auch für die späteren Theile des Vorderschiffes beibehalten worden. Den primitiv gothischen Charakter tragen an jenen, dem Querschiffe zunächst benachbarten Theilen des Vorderschiffes ausserdem die Fenster, die sehr einfach, zum Theil sogar roh gebildet sind, sowie die Strebepfeiler. Zu bemerken ist ferner, dass das Vorderschiff gleich im Beginn beträchtlich höher, als das Querschiff, und die Seitenschiffe desselben in auffallender Breite angelegt wurden.

Dem weiteren Verlaufe des 13ten Jahrhunderts gehören die übrigen Theile des Vorderschiffes bis zu dem Thurm auf der Westseite an. Das Princip der Anlage ist hier im Allgemeinen das eben geschilderte, aber die Ausbildung der Formen ist ungleich edler, leichter und reicher. Das Stabwerk der Fenster ist in zierlich geschmackvoller Weise, mit reichen und doch fest in sich zusammengehaltenen Rosetten gebildet. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe gipfeln sich, leicht und sicher zugleich, zu tabernakelartigen Thürmchen empor und stützen die leichten, an ihrem Obertheile von Rosetten durchbrochenen Strebebögen, die zum Mittelschiffe, dessen Gewölbe zu unterstützen, hinübergeschlagen sind.

Auch die untere Hälfte des Thurmbaues dürfen wir als gleichzeitig mit diesen späteren Theilen des Vorderschiffes annehmen. Abweichend von der gewöhnlichen Anlage, die an der Façade des kirchlichen Gebäudes zwei Thürme über den westlichen Enden der Seitenschiffe anzuordnen pflegt, tritt hier nur ein starker Thurm, in der Breite des Mittelschiffes und in der Flucht desselben, vor dem Körper des Gebäudes vor. Der Thurm bezeichnet für dies Gebäude zunächst die Vorhalle der Kirche, die er in seinem unteren Geschosse in sich einschliesst. Die Vorhalle ist nach der Vorderseite in ihrer ganzen Breite offen, die Oeffnung spitzbogig überwölbt und mit einem bildgeschmückten Giebel gekrönt. Eine reichgegliederte Thür, mit zahlreichen Bildwerken versehen, führt aus der Vorhalle in die Kirche. Im Uebrigen ist der gesammte Untertheil des Thurmes sehr einfach gehalten, und nur die kleinen Tabernakel über den Absätzen seiner starken Streben bringen seine Erscheinung in Harmonie mit der reicheren Dekoration des Schiffes. Für die Bauzeit dieses unteren Thurmtheiles ist es nicht unwichtig, zu bemerken, dass sich am linken Strebepfeiler der Vorhalle, neben andern öffentlichen Bestimmungen, die Umrisse des Brodmaasses vom J. 1270 eingegraben finden [1]).

Die obere Hälfte des Thurmes bezeichnet wiederum ein neues Stadium der Bauführung. Im Gegensatz gegen die Einfachheit der unteren Hälfte sehen wir hier die reichste Pracht des gothischen Styles entwickelt; ein neuer Meister, eine neue Leitung, ein neuer Plan treten uns hier entgegen. Dass der Obertheil des Thurmes, wie er vor uns steht, nicht bereits im ursprünglichen Entwurfe der gesammten Thurmanlage vorgebildet war, beweist vornehmlich der Uebergang des einen Theiles in den andern.

[1]) Die grosse Glocke des Thurmes ist zufolge ihrer Umschrift im J. 1258 gegossen worden. Dass sie damals bereits an ihre gegenwärtige Stelle, im oberen Theile des Thurmes, gekommen sei, ist eine willkürliche Annahme. Wurde sie in der That gleich nach ihrem Guss im Thurme aufgehängt, so konnte ihr auch eine einstweilige Stelle im zweiten Geschoss des unteren Theiles angewiesen sein. Sie konnte aber bis zur Vollendung des Baues ebenso gut auch, wie sonst häufig genug, in einem hölzernen Glockenhause neben der Kirche aufgehängt werden.

Es liegt im Wesen der gothischen (und besonders der deutsch-gothischen) Architektur, dass alle Theile im unmittelbaren Zusammenhange miteinander stehen, dass jeder spätere, jeder höher emporsteigende Theil in dem früheren, tiefer gelegenen seine Vorbereitung findet und dass solcher Gestalt das Ganze von einer stetig fortschreitenden Entwickelung durchdrungen ist. Ein näherer Blick auf den Entwurf für den Thurmbau des Kölner Domes giebt hierüber den genügendsten Aufschluss. In dem Thurme des Freiburger Münsters aber hat der Untertheil Nichts, was als eine Vorbereitung auf die Hauptformen des Obertheiles hindeuten könnte, Nichts, was die Erscheinung der letzteren mit Nothwendigkeit bedingte. Ja, — ob auch leise verdeckt und somit für den Totaleindruck nicht geradezu störend, so brechen doch die Hauptformen des Untertheiles fast roh ab, und es bildet sich, im Widerspruch gegen das Grundprincip des gothischen Styles, ein scharfer Abschnitt zwischen beiden Theilen, der durch die Gallerie am Fusse des Obertheiles nur um so entschiedener hervorgehoben wird. Doch ist bei alledem ein äusserst glückliches Massenverhältniss zwischen den beiden Theilen des Thurmes beobachtet worden. Die obere Hälfte, in mächtiger Fülle emporragend, bildet den Hauptheil des Baues, dem sich die untere Hälfte, fast nur einem Untersatze vergleichbar, unterordnet.

Der obere Theil des Thurmes hat von seinem Fusse an eine achtseitige Grundform. Doch sind den vier Eckseiten zunächst reichverzierte Strebepfeiler von spitzwinklig dreiseitiger Form vorgelegt, wodurch das Ganze eine, gewissermaassen zwölfseitige Grundform erhält. Erst in der Mitte, wo die Streben sich in der Form freier Tabernakelthürme von der Masse ablösen, tritt der achteckige Bau in vollkommener Freiheit hervor. Hier sind seine acht Seiten durch grosse Fensteröffnungen ausgefüllt, während unterwärts noch die Mauermasse vorherrscht und diese nur durch kleine Fenster, die Schall-Löcher der dort aufgehängten Glocken, durchbrochen wird. Ueber den letzteren, am Fusse jener grossen Fensteröffnungen, ist bereits die Plattform des Thurmes, die eigentliche feste Bedeckung seines Innern, angeordnet. Von da an ist Alles offne, freie, durchbrochene Architektur; keine Wölbung, kein Balken- oder Dachwerk füllt mehr das Innere aus. Die eigentlich festen Theile der Architektur, in ebenso kühner wie sicherer Construction, bilden hier nur noch die acht Eckpfeiler zwischen den grossen Fenstern und die acht mächtigen Rippen der schlanken Spitze, die den Schluss des Ganzen ausmacht; dazwischen sind die giebelgekrönten Bögen der Fenster und ihr zierlich leichtes Stabwerk, sowie die bunten und in mannigfachem Spiele wechselnden Rosetten in den schmalen Feldern der Spitze, nur eben eingespannt. Alles ist hier in den elegantesten und leichtesten Formen gebildet; je höher die letzteren emporsteigen, um so flüssiger und luftiger wird ihre Dekoration, bis dem obersten Gipfelpunkte die mächtige Kreuzblume entblüht, die ihre Blätter dem Himmelsgewölbe entgegenbreitet. Wunderbar von aussen zu schauen, ist der Durchblick durch dieses luftige Formenspiel in das Blau des Himmels, wenn man auf der Fläche der Plattform steht, fast noch wunderbarer, vornehmlich des Abends, wenn die Glut der untergehenden Sonne dies märchenhafte Gebilde mit Gold und Purpur übergiesst. Der Thurm des Freiburger Münsters ist der Stolz der gothischen Architektur; wenigstens vereint unter all den Thürmen, die zur Ausführung gekommen sind, keiner in gleichem Maasse Reichthum, Kühnheit der Construction

und freien, gemessenen Adel der Formenbildung. Seine Gesammthöhe beträgt 385 rheinische Fuss.

Die ganze Weise der Composition, welche an der oberen Hälfte des Thurmes angewandt ist, und so auch die Weise der Formenbildung gehören übrigens bereits einem vorgerückten Stadium der Entwickelung des gothischen Baustyles an, gewiss nicht mehr dem 13ten Jahrhundert, sondern bereits dem 14ten. Ob aber etwa der ersten oder der zweiten Hälfte desselben, dies muss ich einstweilen dahingestellt lassen. Man könnte veranlasst werden, mit Bestimmtheit auf die erste Hälfte des 14ten Jahrhunderts zu schliessen, da sich neben der nördlichen Thür des Chores eine Inschrift findet, des Inhalts, dass zu dem Neubau des Chores im Jahre 1354 der erste Stein gelegt sei, und da man hieraus zunächst folgern dürfte, dass von dieser Zeit ab die Bauthätigkeit für die Aufführung des Chores in Anspruch genommen sei. Doch hat die genannte Grundsteinlegung die wirkliche Aufführung des Chores noch nicht zur Folge gehabt, indem diese erst nach mehr als hundert Jahren, besonders unter Leitung des Meisters Hans Niesenberger von Grätz, der 1471 in den Dienst der Stadt Freiburg trat, erfolgt ist; die Einweihung des Chores wurde erst im Jahre 1513 vorgenommen, Einzelnes an seinen Kapellen sogar noch später vollendet. Es ist nicht unmöglich, dass, nachdem zu dem Chore der Grundstein gelegt war, eine neue Bauführung vorerst zur Fortsetzung und Vollendung des Thurmbaues Anlass gab und dass man sich dann erst zu dem Chorbau zurückwandte, wodurch sich wenigstens jene auffallende Zögerung in der Ausführung des letzteren erklären würde. Indess wage ich, wie bemerkt, hierüber für jetzt noch keine Entscheidung abzugeben.

Der Chor dehnt sich, wie der Grundriss ergiebt, weit und geräumig hin, dem Vorderschiff des Münsters vergleichbar und von einem reichen Kapellenkranze umgeben. Seine Höhe übersteigt die des Vorderschiffes noch um mehrere Fuss, so dass das Innere dem Auge des Beschauers eine grossartige Perspective entfaltet, die leider nur durch die niedrigeren Schwibbögen des alten Querschiffes beeinträchtigt wird. Die Formen des Chores vergegenwärtigen uns die letzte Entwickelungszeit des gothischen Styles. Die Pfeiler seines Innern steigen eigenthümlich schlank und leicht empor; aus ihnen lösen sich oberwärts im bunten Spiele die Gurte und Rippen eines reichverschlungenen Netzgewölbes los. Die Fenster sind in wechselnden Formen, zum Theil schon abweichend von dem edleren Grundprincip des gothischen Styles, gebildet. Die Strebebögen, die von den Strebepfeilern des Umganges gegen die Oberwände emporgeschlagen sind, überbieten an spielender Leichtigkeit und Freiheit die Strebebögen des Vorderschiffes. — Gleichzeitig mit dem Bau des Chores scheinen auch die kleinen alterthümlichen Thürme zu den Seiten des Querschiffes ihre leicht durchbrochene Bekrönung erhalten zu haben.

Noch ist zu bemerken, dass der Münster, ausser dem reichhaltigen Interesse, welches seine Architektur darbietet, auch die mannigfachsten Schätze bildender Kunst enthält. Er ist mit zahlreichen Sculpturen geschmückt, die besonders die Vorhalle unter dem Thurm auszeichnen. Mancherlei Schnitzwerk findet sich im Innern vor. Die Fenster sind mit den reichhaltigsten Glasmalereien ausgefüllt. Die Tafelmalerei zeigt sich an grossräumigen Meisterwerken von Hans Baldung und Hans Holbein d. j. Doch verstattet uns weder der Raum noch der Zweck unsrer Blätter ein

näheres Eingehen auf diese Gegenstände. Es genüge die Bemerkung, dass wir hiemit überhaupt von einer der wichtigsten Kunststätten Deutschlands Abschied nehmen.

Literatur.

1) Dr. Georg Moller: Der Münster zu Freiburg im Breisgau. Darmstadt. Fol. mit Kupfern.
2) Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Ober-Rhein. In lith. Abbildungen mit erläuterndem Texte. Von einem Vereine vaterländischer Kunstfreunde herausgegeben. Carlsruhe und Freiburg. 1825. Fol.
3) Heinrich Schreiber: Der Münster von Freiburg. Freiburg, 1829. (Zweite Aufl.) 8.
4) Wilhelm Füssli: Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Sculptur und Malerei. (Erster Band: Zürich und die oberrheinischen Städte: Basel, Freiburg, Strassburg, Carlsruhe und Mannheim). Zürich und Winterthur, 1842. 8.
5) Gustav Schwab: Wanderungen durch Schwaben. Mit 30 Stahlstichen. Leipzig. 4.
6) Alfred Michiels: Études sur l'Allemagne. Paris, 1840. 2 Voll. in 8.

REISENOTIZEN VOM JAHR 1843.

Aus dem Saalgau (Franken).

Melrichstadt. — Kirche. Zu den Seiten des Chores zwei schwere romanische Thürme, unterwärts Kapellen enthaltend, die sich im schweren breitgelaibten Spitzbogen gegen die Kirche öffnen. Das Kämpfergesims ist hier ausgebildet romanisch. Der Chor, geradlinig geschlossen, mit einfachen, noch die Uebergangszeit bezeichnenden spitzbogigen Fenstern (wie am Chore des Merseburger Domes); im Aeusseren des Chores ein zierlich spitzbogiger Fries, ganz den üblichen Rundbogenfriesen des romanischen Styles entsprechend. Das Schiff basilikenartig: dorische Säulen, weitstehend, und hohe, zum Spitzen sich neigende Bögen, — eine Einrichtung, die mehr die Modernisirung irgend einer alten Anlage als Nachahmung alter Formen zu sein scheint. Das Aeussere des Schiffes unbedeutend modern. Das Hauptportal in brillant barockem Rococo.

Neustadt an der Saale. — Ueber der Stadt die Trümmer der weiland hochgefeierten Salzburg, einer mächtigen kaiserlichen Pfalz, deren Gedächtniss in die Frühzeit der Karolinger zurückreicht; archäologisch höchst bedeutend und vom reichhaltigsten malerischen Interesse, aber der kunstgeschichtlichen Forschung in ihren Einzelheiten nur noch geringe Anknüpfungspunkte bietend. Die Hauptanlage der vorhandenen Ruinenmasse dürfte den fürstlichen Prachtschlössern von Gelnhausen, der Wartburg u. a. m. ungefähr gleichzeitig sein; später ist sehr Vieles darin verbaut. — Das Rundportal des grossen Thurmes ist ausgebildet romanisch, aus der spätern Entwicklungszeit des Styles; der Thurm selbst ist aus regelmässigen Quadern mit Bossagen, wie ähnliche Anlagen zu Gelnhausen, erbaut. — Die von der Kapelle erhaltenen Mauerreste bezeichnen kaum mehr als ihren Grundriss; die Pfeilerecken am Chor haben als Basis eine einfache Schmiege. An der Südseite der Kapelle steht, aus den umgeworfenen Baustücken wieder aufgerichtet, eine im stumpfen Spitzbogen überwölbte Thür, deren Gliederung schon der Neigung aus dem Romanischen in das Germanische angehört. Es ist möglich, fast wahrscheinlich, dass die Thür dem Gebäude später eingesetzt war, die Kapelle somit doch ein höheres Alter hatte, als durch die Formation der Thür bezeichnet wird. — Das Gebäude der sogenannten „Münze“ mit reicher und sehr zierlicher Fenster-

architektur im Giebel, in primitiv germanischer, noch an die Elemente des Uebergangsstyles erinnernder Bildung: Zwei Gruppen von je drei spitzbogigen Fenstern mit Säulchen, durchbrochene Rosetten darüber, und das Ganze durch ein von schlanken Wandsäulen getragenes horizontales Gesims überdeckt. Es ist in dieser Anordnung etwas, was ziemlich lebhaft an die Loggien-Architektur venetianischer Palläste erinnert. Im Detail, namentlich der Säulen-Kapitäle, jenes heitre (ob auch strenge) Spiel mit mannigfachen Naturformen, das in der Frühzeit des germanischen Styles nicht selten gefunden wird.

Münnerstadt. — Kirche. In der Mitte der Façade ein hoher romanischer Thurm. Das äussere Portal, sich leise zum Spitzbogen neigend, mit eigenthümlichen Gliederungen, die ebenfalls schon die spätere Zeit des romanischen Styles anzudeuten scheinen. Unter dem Thurm eine Vorhalle. Das aus dieser zur Kirche führende Portal im entschiedenen Spitzbogen, romanisch, auf reiche Weise gegliedert und ornamentirt, doch ohne alle feinere Eleganz. Das Schiff, dem von Melrichstadt ähnlich, basilikenartig, ungewölbt, dorische Säulen mit Rundbögen (wobei auch hier in Frage zu stellen, ob dies vielleicht, wie dort, als eine modernisirt alterthümliche Anlage zu betrachten); die Oberfenster spät gothisch. Im Aeusseren ein Rundbogenfries, der jedenfalls von einem alten Bau conservirt und hier wieder verwandt ist. Der Chor (wenn meine Notiz richtig) dem von Melrichstadt ebenfalls entsprechend; und spät gothisch gewölbt. — In der Kirche eine Menge Schnitzwerke; doch wenig Altes und nicht sonderlich Bedeutendes. Einige, wie es schien, gute Figuren der Zeit um 1500; auch ein guter Grabstein des 16ten Jahrhunderts. Ein trefflich geschnitzter Rococo-Altar.

Würzburg.

Der Dom. Zur geschichtlichen Notiz: — Neue Bauausführungen an der Stelle eines älteren Domgebäudes seit dem J. 1133. Einweihung im J. 1189. Ablassbriefe wegen abermaliger Herstellungen und sonstiger Beisteuern zum Bau im J. 1230 und 1237.[1]) — Edel romanische Architektur. Im Innern zwar durchaus rococoisirt, doch der Art, dass die überaus glücklichen Verhältnisse durch all das bunte Schnörkelwesen sammt Altären u. dergl. keineswegs verdunkelt sind. Nur das flache, zwischen den Fenstern sich erhebende Kappengewölbe drückt etwas, da der Raum ursprünglich offenbar ungewölbt und die Höhe des Oberschiffes auf die flache Decke berechnet war. Die Pfeiler der Arkaden des Schiffes sind hoch und leicht, — viereckig (aber wie es scheint: mit weggemeisselten Halbsäulen an den inneren Seiten). Von dem alten Deckgesims der Pfeiler sind nur die Hauptstücke, ein schwerer grosser Viertelstab und kleinere Deckglieder zwischen den Rococoformen erhalten. Die Krypta ist ebenfalls verändert; doch findet sich hier noch eine Reihe alter, einfach romanischer Halbsäulen; ein Paar Blätter-Kapitäle an denselben haben zierliche Ausbildung. Die oft genannten Säulen Jachin und Boas (mit den Namensbezeichnungen an den Deckplatten der Kapitäle versehen), — Bündelsäulen, deren Schäfte sich in der Mitte durcheinander schlingen, stehen isolirt im südlichen

[1]) Dr. K. G. Scharold, Würzburg und seine Umgebungen, S. 205.

Seitenschiff; sie haben gewöhnliche spätromanische Formation und rühren wohl von einer Vorhalle her. — Das Aeussere zeigt noch meist den alten Bau. Das Mittelschiff hat einen einfach rundbogigen Fries auf Blätter-Consolen, und statt der Lissenen schmale Pilaster, deren Kapitäle mit Blättern und kleinen Voluten versehen sind. Die Seitenschiffe haben gerade Gesimse und Pilaster. — Die beiden westlichen Thürme sind einfach, so auch das Portal zwischen ihnen: wechselnd rother und weisser Sandstein, keilförmig in der Wölbung, sonst in horizontalen Schichten. — Elegant spätromanische Thürme auf der Ostseite. Zierliche Formen; rothe und weisse Schichten. Diese Thürme gehen aus dem Viereck in das Achteck über und zwar so, dass das Viereck noch ein Paar Geschosse hindurch in der Weise durchbrochener Erker über das Achteck vortritt. Ohne Zweifel gehören diese Thürme zu den Bauausführungen der dreissiger Jahre des 13ten Jahrhunderts, während der Hauptkörper des Gebäudes den im J. 1189 eingeweihten Bau ausmachen wird. — Jüngerer Zeit gehört ein grosser schöner Kreuzgang an; er trägt die spätgothische Formenbildung. —

Notizen über die Grabdenkmäler des Domes:

Bischöfliche Figur vom Jahre 1400. Edel germanischer Styl.

Desgl. 1411. Aehnlich, doch schwerer.

Desgl. 1440: „iohannes de vorn“ (?). Noch schwerfällig germanisch.

Desgl. 1455. Ebenfalls schwerfällig germanisch, doch schon mit eckigen Gewandbrüchen. Individueller Kopf.

Desgl. 1466. „Joh. de Grumbach“. Ueber der noch immer germanischen Grundform in entschieden scharfeckigem Gewandstyl. Sehr wenig feiner Natursinn. Gothischer Baldachin.

Desgl. 1495. „Rudolph de Scherenberg.“ Bischöfliches Denkmal, von Tilman Riemenschneider gearbeitet. Marmor. Kolossale Figur unter reichem gothischem Baldachin. Zu den Seiten Wappen, deren oberste durch zwei Engel gehalten werden. Ebenso die Inschrifttafel durch zwei Engel gehalten. Die Engel hier noch ganz bekleidet. Die Arbeit überall sehr meisterhaft. Der Kopf des alten Bischofes ganz vortrefflich mit höchst sorgfältiger Darstellung individuellen Lebens. Doch liegt dem Ganzen noch eine etwas conventionelle Stylistik zu Grunde; die Gewandung namentlich hat noch etwas Schweres, Massiges und Eckiges.

Desgl. 1519. „Laurentius a Bibra.“ Gleichfalls von Tilman Riemenschneider. Marmor. Leichte, phantastisch modernisirende Architektur. Der Bischof in einfach grossartiger Würde; die Gewandfalten eckig, aber in keiner Weise übertrieben. Ueberhaupt ein schönes Lebens- und Stylgefühl, der nürnbergischen Kunst verwandt. Umher Engelknaben mit Wappen. In der Lünette, ganz frei herausgearbeitet, sechs Engelknaben mit Kränzen; in ihrer Mitte das Christkind. Unten zwei Engel mit der Inschrifttafel. Alle diese Engel mit sehr hübschem Naturgefühl, überaus lieb und sinnig. Oben, zu den Seiten der Lünette, noch zwei Statuetten von Heiligen. Im Basament ein Löwe, der einen Drachen besiegt. Das Ganze in der Kunstbedeutung wie in der Sinnesrichtung einem Dürer nahe stehend.

Treffliche Bronzetafeln mit Gestalten in flachem Relief. Bedeutend insbesondere eine vom J. 1519. Andre später. Von schöner Wirkung bei schlichter Behandlung namentlich auch die des Bischofes „Conradus“ vom J. 1540.

Bischöfliches Epitaphium, 1540. Barock-Nische. Der Bischof in ganzer Figur, knieend vor einem Crucifixe; hinter ihm ein Ritter mit dem Fürstenschwert und der Weihbischof. Sehr treffliche schlichte Arbeit im Style der Zeit.

Desgl. 1544. „Conradus a Bibra." Nur die Hautrelieffigur des Bischofes vor dem Crucifixe. Schwerer und conventioneller, doch fein. Sehr verwittert.

Desgl. 1558. „Melchior ex antiqua Zobelorum gente." (Der Bischof wurde nebst zwei Edeln meuchlings erschossen.) Barock-Architektur. Landschaft in flachem Relief, Würzburger Gegend. Davor in Hautrelief ein Crucifix, vor welchem der, in freier Statue dargestellte Bischof kniet; hinter ihm, wieder in Relief, zwei knieende Ritter. Mässiges Lebensgefühl und nicht viel Stylgefühl.

Desgl. 1573. „Friedrich von Wirsberg." Ziemlich plumpe Barock-Architektur. Darin oberwärts Gott-Vater, Crucifixus und Engel; unterwärts der knieende Bischof, Würdenträger und der h. Bartholomäus um ihn. Die Darstellung theils in flachem, theils in Haut-Relief. Auch hier ein mässiges, nicht sonderlich stylistisches Lebensgefühl, zugleich bei mangelhaften Verhältnissen.

Reiches ritterliches Denkmal, 1575. „Sebastian Echter von Mespelbrunn". Manches Emblematische an Statuen u. dergl., leidlich gut im Style der Zeit. Oberwärts, aufgestützt liegend, die lebensgrosse Statue des frisch männlichen Ritters, im eleganten Turnierharnisch; unterwärts die Gestalt des Ritters als Leiche.

Bischöfl. Denkmal, 1622. „Memoria Joannis Godefridi, origine equitis Franci, Familia ab Aschausen." Barocke Architektur. Die bischöfl. Figur mässig lebendig, steif in der Haltung und ohne sonderlichen Styl.

Desgl. 1669. „Adolph Friedrich." Reiches Epitaphium; der Bischof in ganzer Figur knieend. Wenig Styl; Andeutung des für jene Zeit charakteristischen Natursinnes. Engel, die an Fiamingo erinnern.


Vom nordwestl. Thurm.

Neumünsterkirche, nördlich neben dem Dome. — Romanisch, doch das Innere ganz in der barocken Weise eines Borromini erneut; so auch die Hauptfaçade. Sonst im Aeusseren noch Bedeutendes von der ursprünglichen Anlage und zwar in eleganten spätromanischen Formen. Zierliche rundbogige Friese, auf Säulchen statt der Lissenen; anderweitig Elegantes in den dekorirenden Details. Im südlichen Kreuzgiebel Rosenfenster und oben spitzbogig romanische Nischen. An der Nordwestseite noch ein alter Thurm, dessen achteckiger Obertheil mit überladener aber sehr zierlicher spätromanischer Dekoration.

Im Chore zwei Tafeln von Wohlgemuth. Anbetung der Hirten und Anbetung der Weisen. Ganz tüchtig in seiner Art.

Liebfrauenkapelle. — Im J. 1377 der Grundstein gelegt; der Thurm von 1441 bis 1479 [1]. Zierlich spätgothische Kapelle; das Schiff etwas kurz. Mittel- und Seitenschiffe gleich hoch. Achteckige Pfeiler mit Dreiviertelsäulen an der Schiffseite. Nichts von Kapitälbildung; die kehlenförmigen Gewölbgurte treten unmittelbar aus der Masse hervor. Das Aeus-

[1]) Scharold, a. a. O. S. 246.

sere in sehr eleganter Ausbildung der spätgothischen Formen; besonders ausgezeichnet in dieser Beziehung der Thurm. (Sein Obertheil eine Rococo-Erneuung vom J. 1713.)

Von der bildnerischen Ausstattung der Kapelle sind besonders bemerkenswerth die von Tilman Riemenschneider 1500—1506 gearbeiteten Flachstatuen der Apostel etc., die sich in den Bildernischen und den Strebepfeilern befinden. Im Styl etwa dem Veit Stoss vergleichbar, haben sie doch einen strengeren, bedeutenderen Ernst. — Die von demselben Künstler, doch früher gearbeiteten Statuen von Adam und Eva am Hauptportal zeigen, bei schwacher Gesammterscheinung, doch ein gutes Naturgefühl im Einzelnen. — Aus der Zeit des Baues rühren die Reliefs in den Lünetten der Portale her, das jüngste Gericht im westlichen, die Krönung Mariä im südlichen Portale; diese haben noch den germanischen Styl, aber bereits in etwas flauer Behandlung.

Fürstbischöfliche Residenz. — Die Entwürfe von Johann Balthasar Neumann. Einleitung der Bauarbeiten seit 1720; äussere Vollendung des Baues im J. 1744; Vollendung der inneren Ausstattung nach der Mitte des Jahrhunderts. — Ein höchst wichtiges Beispiel des Rococostyles. Eigentlich architektonisches Gefühl ist nicht in erheblichem Maasse vorhanden; am Bedeutendsten ist in diesem Belang das Treppenhaus, das sich reich und bunt zusammenschiebt, einer Operndekoration jener Zeit vergleichbar; ausserdem zeigen sich energische Architekturformen noch an denjenigen Theilen des Baues, die dem Mittelhofe der Vorderseite zugewandt sind. Im Allgemeinen sind die architektonischen Formen nur mehr spielend behandelt, mehr nur als ein Hülfsmittel, an welchem die prächtig üppige Dekoration, die das Wesen des Rococostyles ausmacht, zur Anwendung gebracht werden konnte. Dieses Dekorationsprinzip tritt überall in den alten Theilen des Schlosses hervor. Grösstentheils hat das Rococo hier den Vorzug des Gewachsenen, auf seine Weise Zusammenhängenden. Es ist das elegant Capriciöse, der zierliche Humor, der in der Vereinigung scheinbar widersprechender Formen sich geltend macht; aber es ist hier in der That Vereinigung, Gesammtfluss, was z. B. in der Dekoration des „neuen Palais“ bei Potsdam meist fehlt. Diese Formen sind immer neu, immer unerschöpflich; ja, bei den kolossalen korinthischen Marmorsäulen des Kaisersaales sind die Bronze-Kapitäle ganz in Rococo-Schnörkeln gebildet. Es kommen höchst interessante, unvermuthete Combinationen vor. Der Venetianer Tiepolo (1750 zur Ausführung von Plafonds u. dergl. hieher berufen) ist zu solcher Architektur der völlig entsprechende Maler. Der etwas leichtfertige Anschein ernsthafter Lebensfülle, der diesem Maler zu eigen, ist auch nur eine Rococo-Caprice; die heiter blühende und leuchtende, sehr helle Färbung passt nicht minder trefflich dahin. Zugleich weiss er Nebenfiguren auf ergötzliche Weise in die Architektur und in die Ornamentik zu vertheilen und dem Gemalten durch allerlei plastische Witze den Anschein realer Körperlichkeit zu geben. Endlich tritt in der ganzen Einrichtung und Ausstattung des Schlosses durchweg die grösste Solidität des Handwerkes hervor, so dass das Gefühl in diesen Schnörkeleien sicherer bleibt als bei unserer geleimten Leisten-Architektur. Prächtig sind z. B. die geschmiedeten, überaus reichen Rococo-Ornamente der Gitter-Portale des Schlosses.

Ueberhaupt hat das Rococo sich, gewiss nach solchen Vorgängen, in Würzburg vorzugsweise dem Leben und dem Handwerk eingebildet. Tausendfältig, an Consolen, Portalen, Fenstergittern u. dergl. m., sieht man

hier die elegantesten und tüchtigst gebildeten Formen solcher Art. Vorzüglich beachtenswerth, ein wahres Kleinod zierlicher Rococo-Dekoration, ist die Façade des Hauses zum Falken, neben dem Chor der Liebfrauenkapelle. Es wäre sehr zu wünschen, dass man diese Façade bildlich herausgäbe, wie man überhaupt aus Würzburger Architekturen das beste Rococo-Album zusammenstellen könnte.

Esslingen.

Dionysiuskirche. — Die Hauptanlage spitzbogig romanisch. Das Schiff als Basilika, auf achteckigen Pfeilern mit krausen, zum Theil phantastischen Kapitälen und etwas schwer gegliederten Spitzbögen. Die Oberfenster des Schiffes einfach frühgothisch, (die des Seitenschiffes spätgothisch.) Die Decke des Schiffes flach. Der Chor einfach elegant, aus später gothischer Zeit. Zwei Thürme neben dem Chor, ebenfalls von spitzbogig romanischer Anlage. Besonders elegant das erste Fenstergeschoss, mit zierlich rundbogigen Friesen. Der nördliche Thurm über diesem Geschoss mit ziemlich einfachen, noch romanisirend spitzbogigen Fenstern; der südliche spätgothisch, in ziemlich eleganter Behandlung.

Im Innern ein schlanker hoher Lettner, leider nicht vollständig wohl gehalten. Höchst schöne, reine und klare Profile. Etwa gegen den Schluss des 14ten Jahrhunderts fallend. — Im Chor ein reich ornamentirtes Sakramentshäuschen, aus der Zeit und im Style des Adam Kraft [1]).

Die Chorfenster mit Glasmalereien aus der Zeit des Baues; teppichartig, ornamentistisch zusammengestellt.

Wüste Kirche, zwischen der Dionysius- und der Frauenkirche belegen [2]). — Vollständig aus einem Guss. Niedre Seitenschiffe, kein Thurm. Frühgothisch, aber durchaus in den einfachen Formen, etwa wie die Kirche von Tholey und andere der Art. Im Innern Rundsäulen mit unornamentirten Kapitälen. Die Gurtträgersäulchen im Mittelschiff auf Consolen aufsetzend. Die Gurtprofile in der Form flacher Kehlen.

Frauenkirche [3]). — Spätgothisch. Gleich hohe Schiffe. Schlanke Pfeiler, in der Grundform achteckig, doch an der Vorder- und an der Rückseite (nach dem Mittelschiff und nach den Seitenschiffen zu) mit je drei Gurttägersäulen, die unter sich kehlenartig verbunden sind. Keine Kapitäle; die Gewölbgurte, die aber noch das Birnenprofil haben, unmittelbar aus den Pfeilern hervorgehend. Ein Thurm vor der Westseite, auf den beiden ersten Schiffpfeilern ruhend, die somit eine stärkere Dimension haben. Der Thurmbau in höchst zierlicher und geschmackvoller Ausbildung spätgermanischer Motive, zugleich in saubersten Präcision ausgeführt;

[1]) Obige Notizen, wie ich sie an Ort und Stelle niederschrieb. Nach Pfaff, Geschichte der Reichsstadt Esslingen, S. 56, wären Sakramentshäuschen und Lettner beide durch Lorenz Lechler von Heidelberg im J. 1486 ausgeführt. — [2]) Es scheint die, etwa 1233 begonnene und 1268 vollendete Kirche des ehemaligen Predigerklosters zu sein. Vergl. Pfaff, a. a. O. S. 61 und 501. — [3]) Der Bau der Kirche scheint im Anfange des 15ten Jahrhunderts begonnen und im Anfange des 16ten Jahrhunderts beendet zu sein. Die Baumeister gehören der Familie Ensinger und der Familie Böblinger an. Hans Böblinger, der 1439 berufen ward und 1460 noch lebte, begann namentlich das kunstreiche Werk des Thurmes. Vergl. Pfaff, a. a. O., S. 57 ff.

für die mehr ornamentistische Anwendung der betreffenden Formen ein ganz allerliebstes Muster. Ein achteckiges Obergeschoss mit schlank aufsteigender durchbrochener Spitze. Die Plattform über dem achteckigen Geschoss; im Inneren der Spitze noch der Stamm einer Wendeltreppe bis zum Gipfel emporsteigend, um den sich, nah unter der Blume, noch eine Gallerie herumzieht. Oberwärts in der Spitze die Jahrzahlen 1465 und 1471, etwas tiefer die Zahl 1440.

An den Portalen und andern Stellen der Kirche sind Sculpturen, die aber keine sonderliche künstlerische Bedeutung haben. In den Chorfenstern sind Glasmalereien von gothisch ornamentistischer Anordnung.

Heilbronn.

Hauptkirche, am Markt. — Ursprünglich, wie es scheint, eine frühgothische Anlage. In dieser Art namentlich die beiden Thürme am Kreuz, bei denen besonders das erste Fenstergeschoss des nördlichen Thurmes eine edle und nicht unbedeutende Ausbildung des frühgothischen Elementes zeigt. Die Pfeiler und Bögen unter diesen Thürmen (im Innern der Kirche) erscheinen fast noch übergangsartig. In derselben Art scheinen auch die Arkaden des Schiffes beschaffen gewesen zu sein, denen der Dionysiuskirche von Esslingen ähnlich; später jedoch sind sie in einer gothisch barocken Weise umgewandelt. — Der Chor ist später gothisch. Die Aussenarchitektur, besonders am Schiff, hat ein ganz spätes Gepräge; im Fensterstabwerk zeigt sich hier u. A. der sonderbare Fall, dass der geschweifte Bogen, der anderweit zur Bekrönung des Fensters angewandt wird, ornamentistisch in das Stabwerk hineingezogen ist. — An der Westseite ein grosser Thurm, reich dekorirt, aus der letzten Zeit des gothischen Styles. Die Fenster z. B. sind schon rundbogig. Der Obertheil des Thurmes besteht, bei noch vorhandenen gothischen Grundprincipien, aus einem toll bunten Rococo.

Im Chor der Kirche sind die weiss übertünchten Schnitzwerke, Statuen und Reliefs, eines grossen Schnitzaltares vorhanden. Gute schwäbische Schule vom Ende des 15ten Jahrhunderts.

Bartholomäus Zeitbloom.

Notiz über einige Gemälde der Sammlung des Ober-Tribunal-Procurator Abel zu Stuttgart.

Zwei grosse Tafeln; die Vorderseiten von den Rückseiten abgespalten, somit vier Gemälde. Die ehemaligen Aussenseiten mit den stehenden Kolossalfiguren der beiden Johannes; die Innenseiten mit den Darstellungen der Verkündigung und der Heimsuchung. Die Aussenbilder stark beschädigt (noch nicht restaurirt), doch das Wesentliche erhalten und von hochbedeutsamem Eindrucke. Besonders der tiefe Ernst der Köpfe sehr bemerkenswerth. Beide ganz von vorn; im Kopfe des, den Kelch segnenden Evangelisten das tiefe Sinnen glücklich und ergreifend durch das Auseinandergehen der Augensterne ausgedrückt, wenn auch das Motiv allerdings, indem die Augensterne in den äusseren Augenwinkeln liegen, erheblich übertrieben. Auf den inneren Bildern tritt der Mangel an Gestaltung, an plastischem Vermögen überhaupt, der bei Zeitbloom durchzugehen scheint, empfindlicher hervor. Man sieht, es ist unter den Gewandungen kein

rechtes körperliches Gefühl vorhanden; die Hände sind durchgehend unverhältnissmässig klein. Der Gewandstyl ist einfach scharfgeschnitten, die Modellirung schlicht, im Farbenton. Auch bei den Köpfen ist die Plastik nicht sonderlich bedeutend, namentlich bei den zu Dreivierteln von vorn gesehenen, bei denen sich manche Mängel in der Modellirung finden. Höchst merkwürdig aber ist die Carnation und deren Durchbildung in den Schatten; hier spricht sich der entschiedenste und ein sehr glücklicher Farbensinn aus, dessen Elemente ganz auf den Grundlagen der venetianischen Carnation beruhen. Es ist ein weicher warmer Schmelz, auf grünlichem Grundton, von dem Verblasenen der Kölner Schule wesentlich verschieden und, ich möchte sagen: in der Präcision der Farbe eben der venetianischen Weise (um 1500) viel näher stehend. Bildung und Ausdruck der Köpfe sind aber durchaus eigen; es ist weder ideale Sehnsucht, Schwärmerei oder dergl., noch eine nüchtern inhaltlose Realität darin, vielmehr ein gewisser treuer, deutscher Ernst, der allerdings aber doch schon ein Etwas von ruhig rationalistischer Weise in sich trägt.

Die Brustbilder der vier Kirchenlehrer. Auch hier ist das Figürliche mangelhaft, besonders was die zu kleinen Hände anbetrifft; zugleich aber erscheint die eigenthümliche Richtung des Meisters hier in höchster Vollendung. Schon das Allgemeine der Färbung, in Gewändern u. dergl., ist vortrefflich, voll und tief, fast wie bei den flandrischen Meistern: die Carnation ist höchst ausgebildet. Hier ist auch in den Köpfen eine meist sehr gediegene Modellirung.

Heidelberg.

Die Architektur des Schlosses, auch in den wundervoll malerischen Ruinen noch so wohl erhalten und eben als Ruine wenigstens vor willkürlichen Veränderungen und Entstellungen geschützt, verlangt noch ihre näher eingehende ästhetische Würdigung. Die Geschichte der Baukunst in Deutschland, wie die der dekorativen Sculptur, besonders für die im 16ten und 17ten Jahrhundert stattfindende Nachbildung und Umbildung der modern italienischen Formen, wird dadurch schätzbare Materialien gewinnen. Für diesmal nur eine flüchtige Notiz, zur Orientirung über das Verhältniss des Wichtigsten. Der östliche Flügel, der sogenannte Otto-Heinrichsbau (1556—1559) zeigt an seiner reichen Façade, wie an mannigfachen Räumen und namentlich Portalen des Inneren, überall eine architektonische Compositiou von eigenthümlicher Eleganz, als solche etwa der geschmackvollen lombardischen Architektur der Zeit um 1500 vergleichbar. Dies gilt aber nur von der Gesammtfassung, während in der Ausbildung des Einzelnen sich schon sehr barocke Elemente bemerklich machen, auch die Sculptur der Ornamente, die doch eine plastische Wirkung erstreben, flach und zumeist etwas schlaff erscheint. So haben auch die zahlreichen mythischen und allegorischen Statuen an der Façade dieses Flügels keine recht selbständige künstlerische Bedeutung. Das Hauptstück des nördlichen Schlossflügels, der Friedrichsbau (1601—1607) ist ungleich schwerfälliger in der architektonischen Composition und von vornherein auf den Eindruck einer imponirend barocken Pracht angelegt. Dabei aber ist hier die ornamentistische Sculptur ungleich tüchtiger, — durchweg mehr in jener cartouchenartigen Ausbildung, die für das 17te Jahrhundert bezeichnend wird und in welcher die im Ornament des vorigen Flügels bemerkliche flache Behandlungsweise ihre bei Weitem angemessnere Anwendung findet. Auch die

Statuen, mit denen dieser Flügel versehen ist und in denen fürstliche Personen dargestellt sind, lassen, bei einfacherer Naivetät in der Auffassung, eine tüchtigere Behandlung erkennen.

Aus Westphalen.

Brilon. — Pfarrkirche. Der Schiffbau im Uebergangsstyl. Gleich hohe Schiffe. Zweimal drei viereckige Pfeiler mit Halbsäulen auf jeder Seite; kräftiges, massiges, nicht zu gedrücktes Verhältniss. Die Halbsäulen mit Uebergangs-Kapitälen: meist schöne Schilfblätter mit Knospen. Von den Pfeilern ausgehend breite Bogenbänder nach den vier Seiten hin, wie in den Krypten. Dazwischen die Gewölbe; in dem Seitenschiffe einfache Kreuzgewölbe ohne Gurte; im Mittelschiff nur in den untersten Ecken die Ansätze der Kanten, während der Hauptheil des Gewölbes eine Kuppel zu sein scheint, die aber, soviel aus den verschmierten Rosetten in der Mitte zu entnehmen, der alten Anlage angehört. Die Fenster, soweit sie alt, einfach rundbogig oder auch zum Spitzbogen sich neigend, ohne Detail. Das Aeussere des Schiffbaues roh; doch auf der Nordseite ein bedeutendes rundbogiges Portal mit Säulen und Säulenwulst im Bogen; ein kleineres auf der Südseite. — Starker Thurm auf der Westseite aus früher gothischer Zeit, mit einfach dekorirten Fenstern und eigenthümlichem, fast noch übergangsartigem Fries. Die Halle unter dem Thurm mit starken Pfeilern. — Eine Art Querschiff, von der Höhe des Uebrigen, doch über die Seitenschiffe hinaustretend, und ein gerad geschlossener Chor, später gothisch.

Eine Menge Grabplatten, etwa siebzig, aus Eisenguss. Meist nur mit Schrift. Einige mit Reliefs, z. B. einer Darstellung des jüngsten Gerichts vom J. 1580. Ziemlich rohe Arbeiten, aber merkwürdig in ihrer Art.

Warburg. — Trinitatiskirche. Der von Brilon durchaus verwandt; doch nur mit zwei Pfeilerpaaren. Diese verschieden gegliedert. Die Pfeiler gegen den Chor hin noch mit kleinen Säulchen in den Ecken und alle Kapitäle noch mehr romanisirend, obschon sehr elegant gearbeitet. Die Pfeiler nach dem Thurm zu ganz ohne Säulen und Halbsäulen, nur Pfeilerecken, auch nur Deckgesimse. Hier war die Einrichtung des Gewölbes deutlicher zu erkennen: in der Mitte nemlich starke Ueberhöhung und dadurch die Graten in diesem mittleren Theile fast ganz verwischt. — Querschiff wie in Brilon. Dies mit spitzbogigen Portalen im Uebergangscharakter, mit Säulen; das auf der Nordseite einfacher, das auf der Südseite reicher, mit Kugeln im Bogen und zunächst an der Thür mit einer dicken Säule und derselben entsprechendem schwerfälligem Bogenwulst, Beides ganz mit versetztem Stabwerk bedeckt. — Westwärts ein starker Thurm, durch einen breiten Bogen gegen das Schiff geöffnet. Das Portal des Thurms ebenfalls noch im frühen, übergangsartigen Spitzbogen und nur mit Pfeilerecken. Der Thurm oberwärts im früheren gothischen Style, in der Masse schwerfällig, in den Details nicht ohne Vorzüge. — Der Chor hoch, leicht und elegant spätgothisch. Die Seitenschiffe in spätest gothischer Zeit erweitert und die Fenster verändert.

Im Chore Statuen Christi, der Maria und der Apostel, verschiedenzeitig, zum Theil spätgermanisch, zum Theil schon mehr Mitte des 15ten Jahrhunderts. Nicht ohne Kunstwerth, wenn schon nicht bedeutend.

Kanzel und Taufstein in gutem, doch etwas schwerfälligem Barockstyle.

Gemäldegallerie zu Cassel.

Höchst interessante Reihenfolge von Gemälden von Rembrandt:

1. Kniestück; angebliches Bildniss des Poeten Croll. Ruhig und gerad stehend, der rechte Arm einfach niederhängend, einfach zum Bilde herausblickend. Volle warme Behandlungsweise, nach Art der früheren Portraitmaler ausgeführt, doch schon mit zartspielendem Helldunkel in den Schattenpartieen. Mit Rembrandt's Namen und der Jahrzahl 1633, deren erste beide Ziffern durch den Rahmen verdeckt. (No. 351 des Katalogs. Hoch 4 Fuss, breit 3 Fuss 3 Zoll.)

2. Ganze Figur; angebliches Bildniss des Bürgermeisters Sixt. Stattlich schwarz gekleidet, mit weissem Kragen und langem braunem Haar, mit dem rechten Arm bequem auf ein Architekturstück aufgestützt. Höchst meisterhaft, sowohl in der ganzen Fassung der Gestalt, in der schönen klaren Wirkung, als in der Durchbildung. Wundervoll, wie die Figur licht und ebenmässig, das Gesicht in vollen warmen Tönen, aus dem helldunkeln Grunde vortritt. Auch in diesem Bilde die schönste Mitte zwischen der Weise der älteren holländischen Portraitmaler und Rembrandt's späterer Manier. Name des Künstlers und Jahrzahl 1639. (No. 364. Hoch 6 Fuss 6 Zoll, breit 4 Fuss 1 Zoll.)

3. Der Schreib- und Rechenmeister Konepol, Rembrandt's Freund, sitzend, eine Feder schneidend, zum Bilde herausblickend. Auf dem Tische ein Papier mit dem Namen des Künstlers und andern undeutlichen Schriftzeichen. Kniestück. Schwarzes Kostüm und weisser Kragen. Höchste Meisterschaft auf der schönsten Höhe der Entwickelung; ganz in seiner schattenden Eigenthümlichkeit und doch in edelster Durchbildung; höchst lebenvoll. (No. 358. Hoch 3 Fuss 3 Zoll, breit 2 Fuss 11 Zoll.)

4. Ein geharnischter Mann, sich auf einen Spiess stützend. Halbfigur. Ein kräftiges dunkelschattiges Bild; der Kopf voll lebendiger Energie; die Rüstung prächtig behandelt. Alles höchst breit. Name und Jahrzahl 1655. (No. 370. Hoch 3 Fuss 6 Zoll, breit 2 Fuss 8 Zoll.)

5. Kniestück eines sitzenden alten bärtigen Mannes, mit Winkelmaass und Feder, im Pelzrock. Sehr energisch und warm in den Lichtern. Name und Jahrzahl 1656. (No. 350. Hoch 3 Fuss 11 Zoll, breit 2 Fuss 9 Zoll.)

6. Brustbild des Künstlers selbst. Als älterer Mann, das Gesicht vom Barett halb beschattet. Ein prächtiges, dunkelschattiges, aber warmes Stück aus einer späteren kühnen Zeit. (No. 360.)

7. Halbfigur einer Dame, angeblich Rembrandt's Gattin. Im Profil. Prächtig kostümirt: rother Sammthut und Feder, rothes Sammtkleid, viel Perlen und Steine, Pelzüberwurf. Spätere Zeit; aber so zart und rosig ausgeführt, wie es Rembrandt in dieser Zeit nur vermag, fast als hätte er ein Paris Bordone sein wollen. Dabei der Sammt, obgleich abgedämpft, doch in höchst wirkungsreicher Glut. Ueberhaupt in dem Bilde eine sehr schöne, klare, fast feierliche Wirkung. Die Dame ist nicht schön, und doch hat ihre Erscheinung etwas von jenem märchenhaften Reiz, dessen Rembrandt, wenn er es will, so mächtig ist. (No. 356. Hoch 3 Fuss 10 Zoll, breit 3 Fuss 2 Zoll.)

8. Bildniss des Nicolaus Bruynink. Kniestück; sitzend, auf die Stuhllehne sich stützend und seitwärts zum Bilde heraussehend, lächelnd; langes braunes Haar. Auch aus der späteren, höchst wirkungsweisen Effekt-

zeit; das Gesicht ganz in warmen graugelblichen Tönen. (No. 359. Hoch 3 Fuss 5 Zoll, breit 2 Fuss 11 Zoll.)

9—12. (No. 348, 349, 355, 365.) Vier Brustbilder alter Männer, in schöner derber Kraft hingesetzt. Studienköpfe, als Charakterköpfe behandelt. — No. 348, ein würdiger, besonders alter Mann; mit Ketten, an denen ein Kreuz hängt, geschmückt; in vorzüglich schönem Helldunkel. — No. 365, ein gebeugter Kahlkopf; in ausgezeichnet schönen warmen Tönen, die auch in den Schatten sehr klar.

13. Ein Bürgerfähndrich, Kniestück; den Arm in die Seite gestützt, zum Bilde herausblickend. Derb und spät. Auf den Effekt der Figur vor der weissen Fahne berechnet. Das Gesicht nicht gar erfreulich. Name und Jahrzahl, deren letzte beide Ziffern durch den Rahmen verdeckt. (No. 371.)

14. Brustbild eines Mannes mit einer Sturmhaube auf dem Kopfe. Keck und lebendig aus dem Bilde heraus. Spätere Zeit. (No. 357.)

15. Kleiner Studienkopf, fast ganz im Schatten, gegen hellen Grund. (No. 361.)

16, 17. (No. 362, 363.) Kleine Köpfe.

18. Vornehmes Damenportrait. Hässlich mangelhafte Wirkung. Ob Original? (No. 347.)

19. Historische Darstellung: Simson, von den Philistern gefangen. Die bekannte Composition, — ein unangenehmes Bild. Der Vorgang ist zwar lebendig erzählt und besonders glücklich der Grimm in dem Kopfe des Simson, dem eben die Augen ausgestochen werden; höhere künstlerische Wirkung ist aber nicht vorhanden. Abgesehen davon, dass die Auffassung ganz gemein ist, so fehlt es sowohl den Gestalten an erfreulicher Entwickelung — Simson zappelt wie ein alter Jud, und der Kerl vor ihm ist wie ein Gnom, — als auch der Licht- und Helldunkeleffekt des Ganzen keinesweges bedeutend und harmonisch ist. (No. 369. Hoch 2 Fuss 8 Zoll, breit 6 Fuss 3 Zoll, — eine nicht richtige Angabe des Katalogs, da das Bild etwa zwei Drittel der Breite zur Höhe hat.)

20. Jakob, auf dem Lager ruhend, segnet seine kleinen Enkel Ephraim und Manasse, während Joseph und dessen Gemahlin, die Mutter der Kleinen, dabei stehen. Ziemlich nüchtern verständig erzählt und auf einen wohlthuend ruhigen Helldunkeleffekt berechnet. Doch nur skizzenhaft behandelt; das Bild müsste kleiner oder sorglicher, auch in den Nebensachen individualisirend, behandelt sein. Joseph im Turban, die Gemahlin in einer Art altburgundischen Kostüms. Name des Künstlers und Jahrzahl 1656. (No. 367. Hoch 5 Fuss 6 Zoll, breit 6 Fuss 8 Zoll.)

21. Kleine Winterlandschaft. Im dunkelnden Abendton; sehr harmonisch, obschon nur derbe Skizze. Name und Jahrzahl, diese durch den Rahmen verdeckt. (No. 368.) —

Holbein. (No. 48.) Portraitbild seiner Familie. Ein Tisch mit Früchten und einzelnen Speisen. Holbein selbst, etwa 30 Jahre alt, steht links hinter dem Tische, ein Glas in der Hand; neben ihm zwei ältere Kinder, Knabe und Mädchen. Rechts sitzt seine Frau mit dem jüngsten noch nackten Kinde. In der ganzen Behandlungsweise etwa noch dem Q. Messys verwandt; aber schon in gewissem Betracht derb und kräftig, — roth in den Uebergängen, bräunlich und braun in den Schatten der Carnation. Das Kind hat noch etwas Gesuchtes in der Stellung. Noch ist das Detail hervorgehoben, zwar meisterhaft, aber ohne Gesammtwirkung; daher im Einzelnen Manches steif. (Hoch 3 Fuss 9 Zoll, breit 4 Fuss 6 Zoll.)

Angeblicher Mabuse (No. 58.) bezeichnet 1523 und: I MA H

Mittelbild und Seitenbilder, zusammen ein jüngstes Gericht darstellend, oder vielmehr die heilige Dreieinigkeit, von einem Reigen von Heiligen (von denen die im Vordergrund als Halbfiguren erscheinen) umgeben. Sehr sauber in der alterthümlichen Weise und dem Mabuse in der That ziemlich nahe entsprechend. Auf den Aussenseiten der Flügel Katharina und Barbara, die in der Behandlung der Köpfe fast wie sehr zarte Cranachs erscheinen.

Im Uebrigen eine grosse Fülle vortrefflicher Niederländer des 17ten Jahrhunderts. Mehrere brillante Stücke von Rubens. Sehr schöne van Dyck's, — Portraits von seiner Hand in gediegenster Art. Werke der besten Genremaler. Von Paul Potter u. A. ein grosses Viehstück (No. 527): zwei Kühe und zwei Schaafe in Lebensgrösse, zur Seite ein Mann und eine Frau, hinten ein Zaun, — in höchster Naturtreue, aber immer (wie Potter mir auch sonst erschienen ist) etwas trocken im Ton, d. h. ohne den rechten Luftzwischenraum. — Andre treffliche grosse Viehbilder von Rosa da Tivoli. — Von van der Lys ein grosses Bild (No. 163): eine Gesellschaft von Soldaten und Weibern, liederlich zusammen, fast lebensgross, aber ungemein energisch, wie eine Vereinigung des trefflichsten Caravaggio und G. Honthorst.

So auch eine grosse Suite von Italienern; darunter ebenfalls sehr schätzbare Stücke, besonders von mittleren Meistern, Guido, Guercino Bassano u. s. w., u. s. w. Auch einige gute Portraits von Tizian. Einige Bilder von Paul Veronese, namentlich eine ungemein schöne Darstellung der Enthaltsamkeit des Scipio. U. s. w.

Vieles, was der Katalog nannte, war nicht mehr da; Vieles in Wilhelmshöhe.

BERICHTE UND KRITIKEN.

1843 — 1845.

Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen herausgegeben von J. von Hefner, unter Mitwirkung von Ph. Veit, J. D. Passavant, C. Ballenberger, K. Keim, J. von Radowitz, Graf F. Pocci, G. H. Krieg von Hochfelden, F. Hoffstadt und anderen Künstlern und Gelehrten. Mannheim, Verlag von Heinrich Hoff. (Seit 1840 in gr. 4.)

(Kunstblatt 1843, No. 78 ff.)

Die Geschichte der Kunst vergegenwärtigt uns die Entwickelung des Formensinnes, wie derselbe in den verschiedenen Zeitaltern der Geschichte, in den verschiedenen Ländern und bei den verschiedenen Völkern der Erde, soweit die letzteren wenigstens Anspruch auf irgend einen Grad der Civilisation haben, hervorgetreten ist. Die Geschichte der Kunst führt uns in die idealen Bedürfnisse der menschlichen Natur, in der Art und Weise, wie man das Geistige, Freie, Unbedingte als ein Anschaubares in gemessener und begrenzter Form darzustellen wusste, ein. Sie bildet ein sehr wesentliches Glied in der Geschichte der geistigen Cultur der Menschheit. Die Geschichte des Kostüms — wenn wir das Wort in seiner weitesten und ursprünglichen Bedeutung nehmen — lehrt uns die Art und Weise kennen, wie die äusseren Umgebungen des Lebens, das, was eigentlich dem gemeinen, realen Bedürfnisse angehört und was auf tausendfache Weise aus äusseren Bedingnissen oder Zufälligkeiten hervorgeht, unter dem Einflusse jener künstlerischen Idealformen gebildet ward. Sie enthält die unmittelbare Anwendung der Kunst auf das Leben, die Veredelung und Verschönerung des letzteren durch die Kunst, die unendliche Reihe der Modifikationen, die sich durch den Widerstreit und durch die Verbindung Beider ergeben mussten und das, was man wohl Zeitgeschmack und volksthümlichen Geschmack zu nennen pflegt, hervorbrachten. Die Geschichte des Kostüms stellt uns das äussere Gebahren der Menschen, die wechselvolle Weise ihrer äusseren Erscheinung, die doch auch nur der Ausdruck des inneren Sinnes ist, gegenüber; sie trägt wesentlich dazu bei, uns diese oder jene Handlungsweise verständlich zu machen, überhaupt die Ereignisse der Geschichte, die man uns nur zu häufig in sehr

abstrakter Form mittheilt, in eine persönliche Nähe zu rücken. Sie ist ein nicht minder wichtiger Abschnitt für den grossen bedeutenden Kreis der geschichtlichen Anschauungen. Und ganz insbesondere gilt dies, wie natürlich, von dem wichtigsten Theil des Kostüms, von dem, was die körperliche Tracht und Zierde des Menschen selbst — etwa im Gegensatz gegen Wohnung und Behausung und deren verschiedenartiges Geräth — betrifft.

Die Geschichte des Kostüms ist freilich eine Disciplin, die bisher, in ihrer vollen und tiefgreifenden Bedeutung, noch nicht auf eine gar genügende Weise behandelt worden ist. Vielleicht eben desshalb, weil man diese Bedeutung überhaupt noch nicht sonderlich anerkannt hat. Und doch kann der Geschichtsfreund, dem es nicht blos auf Namen und Jahrzahlen und nicht lediglich etwa nur auf Gedanken, sondern auch auf die lebendigen Thatsachen ankommt, in denen die Gedanken der Geschichte sich verkörpert haben, ihrer auf keine Weise entbehren. Noch weniger aber der bildende Künstler, der geschichtliche Ereignisse oder Situationen zum Gegenstande seiner Darstellungen nimmt. Denn allerdings muss der Künstler frei sein, er muss selbständig aus seinem Geiste heraus schaffen; aber diese Freiheit, diese Selbständigkeit kann doch nur dem geistigen Theile seiner Arbeit gelten; die körperliche Form, in der er seine Schöpfung zur Erscheinung bringt, hat ihr bestimmtes Gesetz, dessen Ueberschreitung die Freiheit in Willkühr verwandeln würde. Wie der Künstler in der Darstellung des nackten Körpers auf's Vollständigste dem Gesetze der Natur folgen muss, so in der Darstellung der äusseren Umgebung desselben — sofern überhaupt irgend eine historische Rücksicht eintritt — den stets entschiedenen und stets sehr tiefliegenden historischen Bedingnissen, die dieser Umgebung ein bestimmt charakteristisches Gepräge gegeben haben. Mehr als je aber gilt dies in unserer Zeit, in welcher die künstlerische Behandlung historischer Gegenstände mehr und mehr in den Vorgrund tritt und wir, bei einem stets lebhafter werdenden historischen Bewusstsein, auch eine mehr und mehr charaktervolle Erfüllung der Aufgabe fordern. Das gründlichste Studium des Kostümes ist für diesen Zweck erforderlich, und Nichts ist so gering, dass es nicht in diesen Kreis mit hineingezogen werden müsste; freilich nicht, um diese und jene Einzelheit kümmerlich nachzuahmen, sondern weil Alles dazu beiträgt, den Geist der Zeiten, aus welchem diese Formen, diese Geschmacksrichtungen hervorgegangen sind, vollständig kennen zu lernen und sich zu eigen zu machen. Wer auf einem solchen Standpunkte steht, kann allerdings über den gewonnenen Vorrath mit Freiheit schalten; er ist durch solches Studium zur durchgreifenden Kenntniss der Motive gelangt und kann aus diesen nunmehr, mit voller historischer Sicherheit, Neues erfinden, wie es der Zweck seiner Aufgabe verlangt, auch wohl Vorliegendes, was den Adel der künstlerischen Darstellung allzu unbequem beschränken möchte, auf eine zweckgemässe Weise umbilden. Aber eine solche, auf fester Basis beruhende Freiheit in der Benutzung des Materials ist noch überaus selten; gar viele Künstler, die Anspruch auf historische Genauigkeit machen, ahmen wohl mit Sorgfalt einzelne Kleidungs- oder Waffenstücke oder sonstige Geräthe nach; nur zu oft aber findet man, dass sie dabei sehr heterogene Dinge zusammentragen, Dinge, deren jedes eine von der des andern wesentlich verschiedene Sinnes- und Gefühlsweise ausdrückt. Einen Ritter z. B. mit der eleganten Haarhaube und Barett des 16ten, mit dem schmächtigen Wamms des 14ten und mit dem schwe-

ren faltenreichen Mantel des 12ten Jahrhunderts zu bekleiden, kümmert sie wenig. Nomina sunt odiosa.

So wenig das Studium der Anatomie oder das der Perspective für den bildenden Künstler als Pedanterie bezeichnet werden darf, eben so wenig das des Kostüms. Wir haben somit Alles, was dies letztere Studium begünstigt und fördert, was ihm ein dem Zwecke entsprechendes Material darbietet, mit entschiedenster Anerkennung willkommen zu heissen. Vor Allem das in der Ueberschrift genannte Werk, das, soweit es bis jetzt vorliegt und soweit sein Plan, die „Trachten des christlichen Mittelalters“ umfassend, sich erstreckt, bei weitem als das sorgfältigste und zuverlässigste Unternehmen solcher Art zu bezeichnen ist. Was wir in Deutschland seither an Werken der Art besassen, darf hier kaum in Betracht kommen; theils sind diese Arbeiten fragmentarisch und ohne genügende Kritik zusammengetragen, theils betreffen sie nur sehr vereinzelte Abschnitte, wie z. B. Engelhardt's Mittheilungen aus dem Hortus deliciarum. Umfassendere Bedeutung haben fast nur die Kostümwerke der Franzosen, aber auch diese sind theils nicht genügend, theils nicht durchweg zuverlässig. So sind die 17 dicken Foliobände des „Costume ancien et moderne“ von Ferrario in vielfacher Beziehung kaum zu gebrauchen; so bedarf es bei der Benutzung von Willemin's sonst sehr schätzenswerthen „Monuments inédits“ oft der grössten Vorsicht; und kaum dürfte sich unter den übrigen ein Werk finden, welches den „Costumes des 13., 14. et 15. siècles“ von Bonnard, allerdings einem sehr meisterlichen Werk, an Verdienst irgend gleichkäme. Aber auch Bonnard's Kreis ist beschränkt; und überdies sind in den französischen Kostümwerken die französischen Monumente vorzugsweise benutzt, die deutschen vorzugsweise vernachlässigt. Diesen Mangel wollen wir jedoch nicht beklagen, da er eben durch deutsche Werke, denen zugleich die französischen Quellen ferner liegen dürften, vortheilhaft zu ersetzen ist.

Das Werk des Herrn von Hefner (in Aschaffenburg) umfasst das ganze Mittelalter, vom Ende der Römerherrschaft bis zum Ende des 16ten Jahrhunderts. Es ist in drei Abtheilungen getheilt, deren erste die Trachten von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 13ten Jahrhunderts, die zweite die des 14ten und 15ten, die dritte die des 16ten Jahrhunderts enthält. Die verschiedene Anzahl der Jahrhunderte für die verschiedenen Abtheilungen erklärt sich dadurch, dass für die früheren Zeiten ungleich weniger Quellen vorhanden sind, als für die späteren, und dass in jenen ausserdem ein ungleich langsamerer Wechsel des Kostüms stattfindet, als in diesen. Bis jetzt liegen von der ersten und dritten Abtheilung 6, von der zweiten 7 Lieferungen vor, jede Lieferung aus sechs Kupferblättern und dem zugehörigen erläuternden Texte bestehend; ausserdem noch eine besondere Lieferung, welche Titel und Vorwort des Ganzen, nebst einer einleitenden Uebersicht über die Geschichte der Trachten des Mittelalters enthält, und in letzterer die nöthigen Gesichtspunkte zur richtigen Beurtheilung alles Einzelnen giebt. Die bildlichen Darstellungen sind ohne Ausnahme Originalzeichnungen nach gleichzeitigen Denkmalen der Kunst, nach Sculpturen der mannigfaltigsten Art, namentlich Grabsteinen, nach Malereien an Wänden, auf Tafeln, in Fenstern, in Manuscripten u. s. w., nach Zeichnungen von Holzschnitten, sowie vornehmlich auch nach erhaltenen Kostümstücken und Geräthschaften. Mit grosser Genauigkeit ist auf die richtige Zeitbestimmung gesehen; vorhandene Jahresbezeichnungen oder

Benennungen, Form der Inschriften, künstlerischer Styl und Alles, was sonst, der heutigen schärferen Kritik entsprechend, zur sicheren Zeitbestimmung eines Kunstwerkes in Betracht kommen kann, ist hiebei sorgfältig in Erwägung gezogen, und der Grund solchen Verfahrens überall dargelegt. Mit gleicher Sorgfalt ist die Verschiedenheit der Tracht bei den verschiedenen Geschlechtern, Lebensaltern, Ständen und Beschäftigungen beobachtet, überhaupt Alles gethan, um eine vollständig klare Einsicht in die Darstellung zu geben. Wo es nöthig ist, sieht man mithin eine Figur oder einzelne Theile einer solchen von verschiedenen Gesichtspunkten aus dargestellt, auch kleinere Details des Kostüms im vergrösserten Maassstabe wiederholt. Was die Nationalität anbetrifft, so wiegt natürlich die Darstellung deutscher Monumente vor; doch fehlt es auch keinesweges an englischen, französischen, italienischen u. a. Denkmalen — Das Werk erscheint in zwei Ausgaben, die eine in Umrissen, die andere sorgfältig kolorirt. Für den Gebrauch der ersteren giebt der Text allen nöthigen Nachweis über die Farben, wie überhaupt der Text in Alles, was das Verständniss der Darstellungen anbetrifft, wesentlich näher einführt.

Ein sehr bedeutender Vorzug des Hefner'schen Werkes besteht ferner darin, dass der künstlerische Styl jedes einzelnen Monumentes, mag dasselbe auch noch einer sehr rohen Epoche der künstlerischen Entwickelung angehören, auf's Getreueste wiedergegeben ist. Freilich entbehrt das Werk dadurch, namentlich in seiner ersten Abtheilung, jener bequemeren Anmuth, die so manche der neueren französischen Kostümwerke, in welchen das Material gleich nach den Bedingnissen einer freieren Kunstweise umgebildet ist, wohlgefälliger erscheinen lässt. Doch liegt ein äusseres Wohlgefallen der Art wohl nicht füglich im Plane solcher Werke. Vielmehr muss es dem Künstler und Jedem, der mit Ernst ein historisches Kostümstudium beginnen will, höchst wichtig sein, an die reine unverfälschte Quelle geführt zu werden; ihm selbst kommt es ja erst zu, dies Material für weitere Zwecke zu verarbeiten. Ich glaube, für die Richtigkeit dieses Princips, die zu klar zu Tage liegt, bedarf es keiner weiteren Motivirung. Wohl aber gewinnt das Werk hiedurch noch einen zweiten, sehr bedeutenden Nutzen, den nämlich, dass es, indem es die stylistischen Unterschiede der verschiedenen Epochen auf's Klarste darlegt, zugleich der kunsthistorischen Anschauung und dem kunsthistorischen Studium in vortheilhafter und reichhaltiger Weise entgegenkommt. Die Zeichnungen, in Umrissen und zum Theil in leichter Schattirung ausgeführt, tragen überall das Gepräge der grössten Treue; auch der Stecher, C. Regnier, hat sich mit Geist und Gefühl den verschiedenen Stylformen glücklich anzuschmiegen gewusst; besonders in den späteren Lieferungen der einzelnen Abschnitte erscheint seine Arbeit in ansprechender meisterlicher Sicherheit. In der kolorirten Ausgabe ist nicht minder die charakteristische Vortragsweise der verschiedenen Epochen beachtet worden.

Es ist mit Zuversicht zu hoffen, dass ein so wohl angelegtes und bereits zu so erfreulichen Erfolgen gediehenes Werk der nöthigen Theilnahme von Seiten des Publikums nicht entbehren, dass es nicht, wie so manch ein schönes deutsches Unternehmen, als unvollendeter Torso abbrechen werde, dass vielmehr dem Herausgeber Muth und Freude erhalten bleibe, um auf der eingeschlagenen Bahn immer weiter vorschreiten zu können.

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gezeichnet und herausgegeben von C. J. Milde, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischen Text von Dr. Ernst Deecke. 1. Heft, enthaltend: in Bronze gravirte Grabplatten. Lübeck 1843. Auf Kosten des Herausgebers. Fol.

(Kunstblatt 1843, No. 81.)

Das Unternehmen, welches mit dieser ersten Lieferung ins Leben tritt, ist bereits in No. 72 des vorjährigen Kunstblattes angekündigt worden. Ueber Plan und Verhältnisse des Ganzen ist dort bereits das Nähere gesagt. Der Plan hat in so fern eine Veränderung erfahren, als der Herausgeber beschlossen hat, die Denkmäler, die denselben Gattungen künstlerischer Technik angehören, in den einzelnen Lieferungen zusammen zu ordnen, so dass sie besondere Folgen für sich bilden und eine bequemere Uebersicht verstatten, und dass zugleich der Vortheil gewährt wird, die einzelnen Abtheilungen, je nach den Interessen der Kunstfreunde, gesondert erwerben zu können. Der Inhalt der ersten Lieferung ist auf dem Titel bezeichnet. Sie führt uns auf fünf Tafeln (von denen zwei die doppelte Grösse der übrigen haben) die Abbildungen zweier bronzenen Grabplatten mit gravirten Darstellungen und die Abbildungen von einzelnen Theilen der einen dieser Platten vor.

Die erste Grabplatte, in der Domkirche befindlich (Taf. I.), enthält in starker Umrisszeichnung die kolossalen Gestalten zweier lübischer Bischöfe; die Umschrift besagt, dass der eine von ihnen im Jahr 1317, der andere 1350 gestorben sei. Das Werk fällt also ohne Zweifel in die Zeit gleich nach der Mitte des 14ten Jahrhunderts, was auch der entschieden germanische Styl der Darstellung, in der charakteristischen Fassungsweise gerade dieser Epoche, bestätigt. Beide Gestalten befinden sich in architektonischen Nischen, die ebenso durch gravirte Zeichnung angedeutet werden; der Fuss der Nischen, ihre Seitenpfeiler, die Tabernakel-Architekturen, welche sie bekrönen, sind sehr reichlich mit kleineren figürlichen Darstellungen ausgefüllt. Unterwärts nämlich sieht man friesartige Bänder, in denen Scenen aus dem Leben zweier Heiligen dargestellt sind; dazwischen Gestalten der irdischen Freude, Jünglinge und Jungfrauen. In den Pfeilern bauen sich die Gestalten der Apostel, Propheten und Patriarchen empor, eine jede wiederum in zierlich gesonderter architektonischer Umfassung. Die krönenden Tabernakel-Architekturen zerfallen in je zwei Hauptabtheilungen; in der unteren sieht man Engel, welche die Seele des Geschiedenen emportragen, in der oberen den Erlöser und ebenfalls Engel zu seinen Seiten. Die Gründe hinter den Figuren der Bischöfe und hinter den Nischen sind mit einem reichen, teppichartig gemusterten Ornamente erfüllt. Bei solchem Reichthum an Darstellungen ist diese Grabplatte gewiss eine der merkwürdigsten in ihrer Art, für die Technik sowohl, als für die Stylistik und Ornamentik der Zeit ein höchst interessanter Beleg. Auch die ganze architektonische Dekoration, welche dabei angewandt ist, verdient sorgfältige Beachtung; wir finden in den Einzelheiten die zierlichsten Elemente des gothischen Styles; ihre Anwendung aber trägt ganz das Gepräge des Backsteinbaues im nordöstlichen Deutschland, dessen Material an den entsprechenden Stellen, durch Andeutung der Steinfugen,

auch ausdrücklich bezeichnet ist. Wir betrachten dies, in Ermangelung anderweitiger Nachricht über die Beschaffenheit des Werkes, als charakteristische Bezeichnung des Lokales, in welchem die Arbeit gefertigt wurde und welches ohne allen Zweifel die reiche und betriebsame Hansestadt Lübeck selbst war. Die drei folgenden Tafeln geben nun einzelne Theile der kleineren Darstellungen, welche diese Grabplatte schmücken. Sie sind dem Originale nicht nachgezeichnet, sondern mit Formen gedruckt, welche der Herausgeber unmittelbar von dem letzteren genommen hatte. Dies sinnreiche Verfahren führt uns also gewissermassen das Original selbst vor, und wir werden dadurch befähigt, über dasselbe und seine Eigenthümlichkeiten und Besonderheiten ganz wie aus eigener Anschauung zu urtheilen.

Die zweite Grabplatte (Taf. V.) ist in der Marienkirche befindlich und enthält die Gestalten des Bürgermeisters Tidemann Berk, von dem die Inschrift besagt, dass er im J. 1521 gestorben sei, und seiner Gemahlin. Wir haben es hier mit der Kunst einer beträchtlich vorgerückten Zeit zu thun, die uns auch der Styl der Arbeit, obschon beide Gestalten höchst einfach gehalten sind, bezeugt. Merkwürdig ist, dass hier, während die Contoure allerdings wiederum sehr stark gehalten sind, doch zugleich eine schraffirte Schattirung zur Modellirung der Gestalten angewandt ist, ein Verfahren, das übrigens bei gravirten Bronzeplatten dieser späteren Zeit nicht ohne Beispiel ist, wie sich z. B. eine andere der Art im Naumburger Dome vorfindet. Buntes Teppichornament und Wappen mit reichen Zierden füllen den Grund hinter und über den Gestalten aus. Die Platte hat eine breite Einfassung, auf der sich in geschwungenen Linien ein Band mit der Inschrift herumzieht. Zwischen den Schattirungen des Bandes bilden sich kleine Felder, in denen besondere Darstellungen kleineren Maassstabes enthalten sind: die verschiedenen Momente des menschlichen Daseins von der Geburt bis zum Tode, in naiver Gemüthlichkeit aufgefasst und durch Spruchbänder mit Reimversen erläutert. Hiedurch erhält die ganze Platte wiederum einen sehr eigenthümlichen und reichen Charakter. Ihr unterer Theil, etwa von den Knieen der Hauptfiguren abwärts, ist leider abhanden gekommen. Einzelheiten derselben hat der Herausgeber nicht, wie bei der vorigen Platte, auf besondern Tafeln mitgetheilt.

Der Text enthält eine kurze Erläuterung der Darstellungen, mit Angabe der, zum Theil schwierig lesbaren Inschriften. Im Vorwort spricht sich der Verfasser des Textes über den grossen Kunstreichthum Lübecks, der in früherer Zeit noch ungleich bedeutender war, aus, bemerkt aber, dass wir über die Namen der Verfertiger kaum irgend eine besondere Kunde haben. Doch theilt er aus Urkunden zahlreiche Namen von Künstlern mit, die im Mittelalter in Lübeck ansässig waren, sowie das Jahr, in dem ihre Namen vorkommen: Steinmetzen, Baumeister, Ziegeler, Glasarbeiter, Bildgiesser, Goldschmiede, Maler und Bildschneider (die, was für die Beschaffung der mittelalterlichen Schnitzaltäre nicht unwichtig ist, als Eine Klasse aufgeführt werden) und Seidenwirker.

Die Mittheilungen dieser ersten Lieferung vermehren das Material der vaterländischen Kunstgeschichte, wenn zunächst auch nur in engerer Beziehung, so doch bereits auf sehr erfreuliche Weise, indem gerade auf die Technik des Gravirens in grossen Bronzeplatten, deren Anwendung und Ausbildung, bisher nur erst geringe Aufmerksamkeit gewandt ist. Wir

dürfen bei den merkwürdigen Kunstschätzen des alten Hauptes der Hanse auch in den folgenden Lieferungen mannigfach belehrender Mittheilung entgegensehen.

Raphaels Schule von Athen. Ein Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Berlin, von A. Trendelenburg. Mit den Umrissen nach Giorgio Mantuano. Berlin 1843. 38 S. in 8.

(Kunstblatt 1843, No. 95.)

Dieser Vortrag enthält eine Schilderung, Charakteristik und Erläuterung des berühmten Wandbildes, welches der vorstehende Titel nennt. Der Verfasser benutzte diesen Gegenstand, um dem, durch die lebendig sinnliche Anschauung vorbereiteten Publikum allgemeine Bemerkungen über Wesen und Geist der griechischen Philosophie, sowie über deren Bedeutung für unsere und für alle Zeit vorzulegen. Das Letzere steht ausserhalb der Interessen des Kunstblattes; die Art und Weise indess, wie der Verfasser die Composition des Gemäldes fasst und erläutert und wie er sich dabei namentlich gegen die Erklärung Passavants (in dessen grossem Werke über Raphael) verhält, ist auch für uns von grosser Wichtigkeit. Der Verfasser betrachtet die Composition des Bildes nicht, wie Passavant, als in bestimmtem chronologischem Zusammenhange stehend, vielmehr als ein Ganzes nur der Idee nach, das in seinen charakteristisch gesonderten Theilen nur die Hauptelemente für die Entwickelung der griechischen Philosophie darstelle. Eben so wenig geht er darauf aus, was Passavant in oft geistreicher, oft aber auch etwas willkürlicher Weise versucht hat, jede einzelne der auf dem Bilde enthaltenen Gestalten auf bestimmte historische Persönlichkeiten zurückführen zu wollen; er findet darin, als namhafte Persönlichkeiten, nur die Hauptrepräsentanten der griechischen Philosophie und in einzelnen Fällen neben ihnen auch solche, die von ihnen der Zeit nach sehr geschieden, im Geiste aber mit ihnen verwandt waren. In der That scheint eine solche Auffassungsweise mehr künstlerisch und jener mehr gelehrten vorzuziehen. Einige Anmerkungen, die der Verfasser seinem Vortrage zugefügt, geben die näheren Belege für einzelne seiner Behauptungen. Die kleine Schrift ist demnach ein schätzbarer Beitrag zu der umfassenden Literatur, die wir bereits über Raphael besitzen.

Les Peintures de Giotto de l'Église de l'Incoronata à Naples, publiées et expliquées pour la première fois par Stanislas Aloé, Secrétaire du Musée Royal Bourbon et de la Surintendance générale des Fouilles d'Antiquités du Royaume des deux Siciles, Conservateur du Cabinet des Médailles du Roi etc. etc. Avec huit planches. Berlin etc. 1843. 4to.

(Kunstblatt 1844, No. 6.)

Die Fresken, die von Giotto an einem Gewölbe in der kleinen Kirche der Incoronata zu Neapel gemalt wurden und ebenso zu seinen sinnigsten

und bestausgeführten wie zu seinen besterhaltenen Werken gehören, sind unseren Kunstforschern ohne Zweifel bereits zur Genüge bekannt; doch haben wir bisher noch immer eine bildliche Herausgabe derselben vermisst. Herr St. Aloé aus Neapel hat unter dem vorstehenden Titel dieselben kürzlich, während eines Besuches in Berlin, in einem eleganten Hefte herausgegeben. „Nous avons choisi", so sagt Herr Aloé im Eingange seines Werkchens, welches dem Könige von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., gewidmet ist, „nous avons choisi Berlin, le centre des amateurs les plus ardens de l'école classique, pour publier les ouvrages du prince du purisme de l'art italien." Die acht Tafeln, welche diese Gemälde in Umrissen darstellen, sind von italienischen Künstlern gefertigt. Wir können aber nicht hinzufügen — und unser geehrter Gast möge uns dies nicht übel deuten — dass sie den Charakter der Originale, dass sie Giotto's Eigenthümlichkeiten und seinen Styl mit sonderlicher Schärfe und genauem Verständniss, wie wir es wohl von deutschen Arbeiten der Art gewohnt sind, wiedergeben; in diesem Betracht haben die Abbildungen keinen grossen Werth. Indess ist es immer erfreulich, dass wir in diesen Blättern doch die Compositionen der betreffenden Gemälde besitzen; denn schon hierin beruht ein grosser Theil der den letzteren eigenen Bedeutung. Die naive Auffassung des Lebens bei einem bedeutenden symbolischen Grundbezuge gibt diesen Werken, welche das Heiligthum der Kirche und die sieben Sakramente zum Gegenstande der Darstellung haben, ein eigenthümliches Interesse; und dies können wir in gewissem Maasse auch in den Abbildungen verfolgen. Der vom Herausgeber hinzugefügte Text enthält eine Charakteristik Giotto's vom italienischen Standpunkte aus, eine kurze Erläuterung der in Rede stehenden Darstellungen und die Geschichte ihrer Entstehung. Besonders wichtig ist die ausführliche Auseinandersetzung der Geschichte des Gebäudes, in welchem sie sich befinden. Der Herausgeber hat das Verdienst, dadurch manche Zweifel und Widersprüche, die selbst auf die Gemälde ausgedehnt werden konnten, sehr glücklich und befriedigend gelöst zu haben.

Hieronimus Holzschuher. Etatis suae 57. — Albrecht Dürer pinxit 1526. Friedrich Wagner sculpsit 1843. — Seiner Königlichen Hoheit dem Durchlauchtigsten Kronprinzen Maximilian von Bayern in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Fr. Wagner. Druck von Carl Mayer in Nürnberg.

(Kunstblatt 1844, No. 15.)

Das in Oel gemalte Bildniss des Hieronymus Holzschuher, das sich noch immer im Besitz der Holzschuherischen Familie zu Nürnberg befindet, gehört bekanntlich unter Albrecht Dürer's ausgezeichnetste Arbeiten und ist unbedenklich als das schönste und gediegenste Portrait, welches wir von seiner Hand kennen, zu bezeichnen. Es enthält den Kopf und einen Theil der Brust, die letztere mit einem breiten Pelzüberwurf bedeckt, unter dem das Untergewand nur wenig sichtbar wird. Das Gesicht sieht man zu drei Vierteln von vorn, das Auge ist auf den Beschauer gerichtet. Die Farbe des Gesichts ist kräftig, volle männliche Gesundheit bezeugend;

eigenthümlich contrastirt damit das weisse Haar, das auf dem Haupte wellig zu beiden Seiten niederfällt und in dem vollen Barte sich zierlich kräuselt. Die Züge tragen das Gepräge schlichten Adels, aber zugleich einer unüberwindlichen Festigkeit; in dem Auge drückt sich, so ruhig das Ganze auch gehalten ist, der Charakter eines bis zu starker Leidenschaft errregbaren Gemüthes aus. Das Bild hat ein zwiefaches, sehr bedeutendes Interesse. Einmal als eins der ersten Meisterwerke deutscher Kunst, die mit sorglichster Treue und mit sicherstem Verständniss allen, auch den feinsten Einzelheiten der Erscheinung nachgeht und diese kräftig, obgleich durchaus fern von irgend welchem Streben nach Effekt, zu einem Ganzen zusammenzufassen weiss. Dann, in Bezug auf den dargestellten Gegenstand, als Repräsentation einer Zeit, die an männlichen, energischen, in sich vollkommen einigen Charakteren so reich war, so viel reicher, als manche andere Zeit, z. B. die unsrige. Beide Interessen sichern der Aufgabe, das Bild durch den Stich zu vervielfältigen, entschiedenen Beifall. Wir fügen hinzu, dass der Stecher die Aufgabe in sehr erfreulicher Weise gelöst hat. Das Blatt reiht sich den Stichen interessanter Portraitköpfe aus den früheren grossen Epochen der Kunst würdig an und giebt mit diesen zu mancher folgereichen Parallele Anlass. Wie eigenthümlich contrastirt damit z. B. das Jugendportrait Raphaels, das wir in dem Forster'schen Stich, und das Portrait van Dycks, das wir in dem Stich von Mandel besitzen! Der Stecher hat den Charakter des Dürer'schen Originals mit vollem Verständniss aufgefasst; mit grösster Sorgfalt und Genauigkeit, aber durchaus leicht und ungezwungen, folgt er der feinen Detaillirung der Formen, ohne doch zugleich die Haltung des Ganzen ausser Acht zu lassen; so ist auch die zierliche Pinselführung Dürers in Haar und Bart mit meisterlichem Geschick wiedergegeben. Das lichte Haar nöthigte den Stecher, das Bildniss noch mit einem ziemlich breiten Rahmen zu umgeben, damit die Weisse des Papierrandes auf jenes nicht störend zurückwirke. Der Rahmen ist, in schwachem Helldunkel, durch ein gothisches Rankenornament ausgefüllt, in welchem oberwärts das Dürer'sche Monogramm, zu den Seiten die Wappen Dürers, Nürnbergs und des deutschen Reiches angebracht sind, unterwärts das Wappen Holzschuhers und das seiner Gattin. Der untere, breitere Theil des Rahmens enthält ausserdem noch den Namen des Dargestellten, und darunter, auf einem verschlungenen Bande, seinen Wahlspruch: Municifentia amicos patientia inimicos vince. MDXXVI. — Die ganze Darstellung ist $13^{3}/_{8}$ Zoll hoch, $9^{5}/_{8}$ Zoll breit. Das eigentliche Portrait, ohne den Rahmen, hat eine Höhe von 8 und eine Breite von $5^{7}/_{8}$ Zoll.

Geschichte der bildenden Künste. Von C. Schnaase. Erster Band. Düsseldorf 1843. (Auch unter dem Titel: Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Von C. Schnaase. Erster Band. Die Völker des Orients.) 456 und XX S. in gr. 8.

(Kunstblatt 1844, No. 17 ff.)

Das vorstehend genannte Werk hat mannigfache Berührungspunkte mit meinem „Handbuch der Kunstgeschichte.“ Der Verfasser hat eine Kritik

des letzteren im Kunstblatt (1841, Nr. 97 ff. und 1842, Nr. 27 ff.) gegeben; es fügt sich, dass wir jetzt die Rollen tauschen. Ich trug zwar im ersten Augenblick Bedenken, ob ich auch meinerseits das Amt des Kritikers übernehmen dürfe, da Herr Schnaase mir die Freude bereitet hat, mir sein Buch zu widmen; es konnte leicht vorausgesetzt werden, dass mein Urtheil sich in Folge dessen minder unbefangen, als etwa in andern Fällen, äussern möchte. Indess hat das Publikum meinen Arbeiten und Bestrebungen so manche Gunst zugewandt, dass ich dieser freundlichen Stimmung auch jetzt zu vertrauen wage; Herrn Schnaase denke ich meinen besten Dank durch vollkommene Aufrichtigkeit des Urtheils zu bezeugen.

Das Zueignungsschreiben des Buches, welches zugleich als Vorrede dient, giebt Auskunft über das Ziel, welches der Verfasser sich bei seiner Arbeit gesteckt, und über das Verhältniss derselben zu meinem Handbuche. Der Verfasser deutet an, dass beiden Werken, trotz der Gemeinsamkeit des Inhalts, der die Geschichte der Kunst als ein zusammenhängendes Ganzes umfasst, dennoch ein wesentlich verschiedener Zweck zu Grunde liegt. Während ich bemüht war, eine möglichst klare Uebersicht zu geben, das Ganze in charakteristisch gesonderte, doch sich gegenseitig bedingende Gruppen zu zerlegen und alle wichtigeren Einzelheiten mit möglichst genügender kritischer Sichtung an den betreffenden Stellen einzureihen, — mit einem Worte: ein Buch für den Handgebrauch beim Studium zu liefern, sei seine Absicht mehr auf die allgemeinen Bezüge der Entwickelung der Kunst in ihrer historischen Erscheinung gerichtet gewesen. Wie die Kunst einer jeden Zeit der Ausdruck der physichen und geistigen, sittlichen und intellektualen Eigenthümlichkeiten des Volkes sei, wie der Kunstsinn sich mit den sonstigen Lebenselementen durchdrungen habe, wie die Kunst der verschiedenen Völker eine bleibende Tradition darstelle, dies nachzuweisen bilde die Hauptaufgabe seines Werkes. Worauf ich nur in Einleitungen hingedeutet, sei ihm die Hauptsache geworden; unsere beiden Werke, statt einander anzuschliessen, ergänzten sich somit gegenseitig.

Indem ich diess Letztere entschieden bestätige, kann ich dem Plane, der Absicht des Verfassers überhaupt, nur meinen vollkommensten Beifall schenken. Wer, wie ich, die tausendfältig wiederkehrende Schwierigkeit empfunden hat, ein so viel gegliedertes Ganzes zu bewältigen und dasselbe der wissenschaftlichen Auffassung näher zu rücken, muss es jedenfalls mit der lebhaftesten Freude wahrnehmen, wenn dieselbe Arbeit von einem andern, oder vielmehr von einem entgegengesetzten Standpunkte aus unternommen wird. Dies kann der Wissenschaft nur die erheblichste Förderung bringen; die nothwendige Einseitigkeit der einen Richtung muss durch die der andern aufgehoben und solcher Gestalt eine wiederum freiere und umfassendere Auffassung angebahnt werden. Dass aber Herr Schnaase zu einem Werke, wie das von ihm begonnene, vorzugsweise berufen ist, wird Jedem, der an den neueren kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Strebungen Deutschlands näheren Antheil genommen hat, der mithin auch den Werth der „Niederländischen Briefe“ kennt, hinlänglich einleuchtend sein. Der klare und besonnene philosophisch-historische Geist, der dieses Buch erfüllt, giebt hinreichende Gewähr, dass der Verfasser auch die gegenwärtige, zwar bei weitem ausgedehntere Arbeit ihrem Plane gemäss durchführen wird.

Aber auch ganz abgesehen von der Verschiedenartigkeit des Planes zwischen dem Werke des Herrn Schnaase und dem meinigen, muss ich die

Erscheinung des ersteren willkommen heissen. Die Subjektivität des Verfassers, die Weise zu empfinden, zu betrachten, zu denken, ist natürlich eine andere, als die meinige; die Gegenstände erscheinen bei ihm nothwendig in einem andern Lichte. Der Leser, der an unsern Bestrebungen Theil nimmt, wird durch diese vermehrte Beleuchtung besser vor einseitigem Urtheil bewahrt und, wo es nicht ohnedies schon der Fall ist, zu einem selbstständigeren Urtheil veranlasst werden. Dem Verfasser des zuerst erschienenen Werkes namentlich ersteht durch das Studium des in Rede stehenden der grosse Vortheil, Dinge, die er vielleicht weniger beachtet oder bedacht hatte, gründlicher aufzufassen, eigene Irrthümer zu berichtigen oder auch, wo er Recht zu haben und etwa missverstanden zu sein glaubt, seiner Ansicht inskünftige eine entschiednere Sicherung zu geben.

So gestaltet sich das Werk des Herrn Schnaase in äusseren und inneren Beziehungen wesentlich anders als das meine. Jene ausführliche Darstellung der kulturgeschichtlichen Momente, in denen die Kunst der einzelnen Völker wurzelt, die lebhaftere Ausmalung des Bildes der jeweiligen künstlerischen Zustände musste seiner Arbeit eine ungleich grössere Ausdehnung geben. Zugleich wurde er, um seinem Urtheil von vornherein eine genügend bestimmte Basis zu geben, genöthigt, eine ausführliche theoretische Abhandlung über das Wesen der Kunst und über die Weisen ihrer Erscheinung voranzuschicken. Der erste uns vorliegende Band seines Werkes, dem ohne Zweifel noch eine Reihe von Bänden folgen wird, enthält ausser dieser Abhandlung nur die Geschichte der Kunst bei den Aegyptern und den alten Völkern von Asien. Der historische Theil des ersten Bandes entspricht mithin ungefähr dem ersten Abschnitt meines Handbuches; doch finden sich auch hier in Wahl und Anordnung des Stoffes einige, nicht unerhebliche Verschiedenheiten. Was ich über die rohen urthümlichen Steinmonumente, besonders des europäischen Nordens, über die vereinzelten Denkmäler der Südsee, über die zahlreichen Werke des alten Amerika, namentlich die mexikanischen, als Zeugnisse der ersten Stufen künstlerischer Entwickelung beigebracht, ist von Hrn. S. unberücksichtigt geblieben. Er hat sich in der Recension meines Handbuches darüber ausgesprochen, dass diese Dinge nicht füglich in die Geschichte der Kunst gehörten; wir haben somit einen Bericht über sie auch in einem folgenden Bande wohl nicht zu erwarten. Ich glaube aber, dass das Werk des Hrn. S. dadurch etwas von dem Reize und von der Belehrung entbehrt, die uns das Hinabsteigen in primitive Zustände stets gewährt. Wenn ich auch zugeben will, dass die Steinmonumente der Celten und Skandinavier noch keine eigentlich künstlerische Bedeutung haben, so ist eine solche doch den Denkmalen von Mittel-Amerika — deren Kenntniss übrigens in der jüngsten Zeit, seit dem Erscheinen meines Handbuches, wieder so reichlich vermehrt ist — keinesweges abzusprechen. Und wenn sie auch, wie Hr. S. sagt, in die Tradition der Geschichte nicht weiter eingegriffen haben, so sind sie doch schon durch den einen Umstand vom grössten Interesse für eine allgemeine Kunstgeschichte, dass sie uns einen so einfachen Zustand künstlerischer Entwickelung und Durchbildung zeigen, wie wir ihn anderweitig nirgend an erhaltenen Monumenten kennen. Auch möchte die Behauptung, dass sie ausserhalb einer umfassenderen Tradition stehen, einstweilen noch dahinzustellen sein, wennschon ich der neuerlich aufgekommenen Hypothese, die die Erscheinung dieser Denkmäler aus dem

buddhistischen Ost-Asien herleitet, keinesweges beipflichten kann. Dann ist zu bemerken, dass die Anordnung dessen, was Hr. S. giebt, die umgekehrte der meinigen ist. Er beginnt mit den Indern und schliesst mit den Aegyptern, während bei mir das Gegentheil stattfindet. Der chaotischen Verworrenheit gegenüber, in welche die indische Kunst versinkt, erscheint ihm die feststehende Ordnung der Aegypter als Zeugniss eines höheren künstlerischen Vermögens, das zugleich besser zu jener reinen und unabhängigen Ausbildung der Kunst, die uns bei den Griechen entgegentritt, hinüberleite. Meine Ansicht stimmt hiemit nicht völlig überein; ich finde, dass die Mängel und die Vorzüge der Kunstweisen beider Völker sich ziemlich die Wage halten. Mir stehen beide Nationen in Bezug auf künstlerisches Vermögen ziemlich gleich; der Grund, wesshalb ich die Inder an den Schluss gestellt, ist zunächst mehr nur ein äusserlicher. Ihre Kunst und die Verzweigungen derselben im östlichen Asien, wohin ich auch die Kunst der Chinesen zähle, reichen bis in die Gegenwart herab; es sind dies die letzten Ausläufer jener hochalterthümlichen Kunstweise, die wir eben desshalb, der besseren Uebersichtlichkeit wegen, bequemer an den Schluss setzen. Herr S. ist auf diese Ausläufer wiederum nicht in gleichem Maasse eingegangen, vielleicht dem Plane seines Werkes gemäss, der manches Detail wegzuschneiden nöthig machte. Ich möchte aber selbst hinzusetzen, dass auch ein innerer Grund vorhanden ist, der meine Anordnung rechtfertigt. Ich sehe in der ursprünglichen Anlage der indischen Kunst ein frischeres Lebenselement, das sich — so paradox es klingen mag — wenigstens darin kund giebt, dass diese Kunst so gewaltsam ausarten konnte; Ausartung ist in der That nur die Kehrseite der Entwickelungsfähigkeit, während jene Starrheit der ägyptischen Kunst, die sich Jahrtausende hindurch in derselben Weise erhält und den Wechsel der Zeiten an höchst leisen Fluktuationen des Geschmackes fast nur ahnen lässt, aller Entwickelungsfähigkeit feindlich im Wege steht. Ueberhaupt, und aller unverkennbaren Mächtigkeit der ägyptischen Kunst zum Trotz, ist ihre so oft gepriesene Ordnung schon in ihrem Beginn nur eine mechanische.

Die eben besprochenen Unterschiede in der Anordnung des Stoffes hängen vielleicht mit ziemlich tiefliegenden Verschiedenheiten in der Auffassungsweise der künstlerischen Erscheinungen zusammen. Es ist besonders die Auffassung der Architektur, in der ich mit Hrn. S. nicht übereinstimmen kann. Er erklärt sie in der theoretischen Einleitung seines Werkes, nachdem er andre, und zwar sehr oberflächliche Theorien mit vollstem Rechte zurückgewiesen, als „die Darstellung des Schönen in der unorganischen Natur." Sie mache desshalb „die Gesetze des unorganischen Körpers" zu den ihrigen. Daher zunächst „die nothwendige Rücksicht auf Schwere und Cohärenz", deren Gesetz zum Wesen der unorganischen Natur gehöre und, wenn schon in der organischen Natur ebenfalls vorhanden, hier doch durch die inwohnende Lebenskraft aufgehoben sei. Daher in der Architektur, im Vergleich zu den andern bildenden Künsten, „das niedrigste geistige Princip", nur „das Leben äusserer Ordnung"; daher in ihr noch „die grobe, schwere, grosse Masse der Wirklichkeit." Es ist in dieser Ansicht allerdings etwas Richtiges, aber es gilt dasselbe nur von der niedrigsten Entwickelungsstufe der Architektur, nur da, wo ihr Werk (wie z. B. in der mexikanischen Kunst, die doch der Verfasser ausgeschlossen hat) nichts ist als eine mehr oder weniger bestimmt gemessene, eine mehr oder

weniger abgetheilte, mehr oder weniger dekorirte Masse. Schon auf der nächstfolgenden Entwickelungsstufe äussert sich auch hier das Gesetz einer „inwohnenden Lebenskraft“, welches mit jenen Gesetzen der unorganischen Natur, mit den Geboten der Schwere und Cohärenz, in den Kampf tritt, dieselben zu überwinden trachtet und solcher Gestalt eine organische Entwickelung einleitet. Die Folge dieses Processes ist eine Reihe von Organismen, die eine stets höhere Stufe der Ausbildung einnehmen: noch sehr mangelhaft in der ägyptischen oder indischen Architektur, auf welche dann die Stufe der griechischen und noch später die der mittelalterlichen Architektur folgt. Der Verfasser sagt (S. 69), während in der Sculptur der Gegenstand in sich völlig einig, jedes Glied vom Ganzen untrennbar und durch ein Naturgesetz damit verbunden sei, erscheinen in der Architektur (wie in der Malerci) die Theile mehr gesondert: die einzelne Säule sei nicht so nothwendig an ihrer Stelle, wie Arm oder Fuss an der Statue. Auch dies ist richtig, aber eben nur von den architektonischen Organismen niederer Ordnung, wo nemlich zwischen der Säule und dem Architrav keine innige Verbindung stattfinden kann; wo aber, in der höheren Ordnung, der Bogen an die Stelle des Architravs tritt, wo der Bogenbau sich zu seiner reinen Consequenz durchgebildet hat (wie z. B. in den Meisterwerken der deutschgothischen Architektur um das J. 1300), da ist in der That die Säule (oder der Pfeiler — oder welchen Theil man sonst nehmen wolle) so wenig aus der Stelle zu rücken, wie ein Glied an dem menschlichen Körper. Der Verfasser verfehlt nicht, wie zu erwarten stand, seine Theorie auf geistvolle Weise durchzuführen; es liegt aber in der Natur der Sache, dass ihn das Ungenügende seines Princips mehrfach in Widerspruch mit sich selbst bringen musste. So sagt er z. B. (S. 424) sehr richtig zur ausschliesslichen Charakteristik der ägyptischen Architektur, dass ihr Werk weit entfernt sei, dem organischen Körper zu gleichen, dass die einzelnen Theile desselben, an sich zwar fertig, nur durch ein loses inneres Band aneinandergehalten würden. Hierin liegt doch wohl das Bekenntniss eingeschlossen, dass es bei andern Architekturwerken sich anders verhalte. Ja, S. 70, bei einem Vergleich zwischen Malerei und Architektur, heisst es: in der Malerei habe das Einzelne nicht mehr (wie in der Architektur) die Gestalt des Leblosen; das Leben der Architektur sei Gesammtleben, mit Ausschluss des Einzellebens, während das Gesammtleben der Malerei vielmehr auf der Lebensfülle des Einzelnen beruhe. Hier wird dem architektonischen Werke im Ganzen Leben zugestanden und doch zugleich den Einzelheiten desselben abgesprochen; aus todten Einzelheiten kann aber doch — dies liegt in der Natur der Sache — kein belebtes Ganzes entstehen; und Leben ohne Organismus, d. h. ohne eine Gliederung in belebte Theile, ist undenkbar, wenn schon wir die verschiedensten Stufen von Gliederung und Organisation, mithin von Lebensfähigkeit, annehmen können und müssen.

Das eben angeführte Wort des Verfassers, das Leben der Architektur sei Gesammtleben, scheint mir indess sehr entschieden den richtigen Weg zum Verständniss des Wesens der Architekur anzudeuten. Das Werk der Architektur bildet den Ausdruck, oder besser: die Darstellung allgemeinen Lebens, allgemeiner Kräfte, allgemeiner Beziehungen und Verhältnisse, allgemeiner Gesetze. Es vergegenwärtigt uns das Nothwendige, das Herrschende, und wenn man will: das Rechte, im Gegensatz gegen die Freiheit, die Willkür, die Zufälligkeit des Individuellen, welches den

Gegenstand der Sculptur und Malerei ausmacht. Das Werk der Architektur ist aber kein leeres Abstractum, es ist vielmehr ein concret Lebendiges; es verlangt Gliederung, Organismus zur Entwickelung des Lebensprocesses. Auch seine Einzeltheile sind mithin belebt und organisirt (wenn schon, wie das Ganze, in verschiedenem Maasse, je nach den Stufen der Entwickelung); aber diese Einzeltheile können nicht selbständige Individuen sein, weil dann eben die Freiheit des Individuums jenes allgemeine Gesetz aufheben würde. Ich möchte aber sagen: es ist in diesem Leben, in dieser Organisation der Einzeltheile ein Streben nach dem Individuellen, das immer mächtiger wird, je höher die Stufe der Ausbildung des Ganzen geht; und die Unmöglichkeit, dies Streben zu erfüllen, vermählt der unbedingten Consequenz des architektonischen Werkes, die eben auch mit jedem Schritt höherer Entwickelung zunehmen muss, einen elegischen Hauch, einen Ausdruck von Sehnsucht, der unser persönliches Mitgefühl näher, als es ohnedies der Fall sein könnte, in Anspruch nimmt. Zur Lösung dieser Sehnsucht verlangt denn auch das architektonische Werk das Hinzutreten wirklich individueller Gestaltung, die Verbindung mit Werken der Sculptur oder Malerei. — Diese ganze Auffassung der Architektur ist übrigens auch Hrn. S. nicht fremd, wenn schon sie bei ihm nicht im Vorgrunde steht und von ihm nicht als die eigentliche Grundbestimmung angenommen ist. Er entwickelt (S. 58) auf vortreffliche Weise die Uebereinstimmung des Geistes der Architektur mit den „allgemeinen Geistern der Jahrhunderte und Völker“, mit den allgemeinen Lebensäusserungen „in der Religion, im Staate und im Rechte“, wobei mir freilich die Bezugnahme auf die Bestimmungen der „unorganischen Natur“ wieder störend erscheint. Meine Auffassung der Architektur scheint mir mit diesen grossen Beziehungen des volksthümlichen Lebens im unmittelbaren Einklange zu stehen.

Es liegt endlich in der Natur der Sache, dass die Art und Weise, wie man die Architektur auffasst, nicht bloss auf die Betrachtung dieser Kunst an sich und ihrer historischen Entwickelung, sondern auch auf die Betrachtung der Sculptur und Malerei einen nicht unwesentlichen Einfluss ausüben muss. Wie in der Architektur ein Streben nach dem Individuellen sichtbar wird, so umgekehrt in den individualisirenden Künsten ein Streben nach dem Allgemeinen, nach dem durchgehend Gesetzlichen und Unbedingten, — ein architektonisches Element. Die Auffassung des letzteren muss somit noch mancherlei andre, mehr oder weniger bedeutende Differenzen hervorrufen. Dahin zähle ich z. B. was der Verfasser (S. 61) über die Bekleidung der Gestalten in der Sculptur und über ihre Unpasslichkeit sagt. Die Sculptur wolle das ganze Leben des Menschen darstellen; der todte Stoff einer Bekleidung, die nicht den Körper durchblicken lasse, sei daher nicht ihr Gegenstand. Ich kann dies nicht so unbedingt unterschreiben; die Bekleidung, auch die leichteste, würde nach dieser Auffassung immer ein Uebel bleiben. Ich möchte geradezu sagen: die Verbindung des Gewandes mit dem Körper vermählt mit dem Grundelemente des Individuellen ein allgemeines, ein architektonisches Element. Es ist ein architektonischer Rhythmus, der sich in der Linienführung des Gewandes ankündigt, der aber bedingt oder motivirt wird durch die individuelle Körperform. Ein wirkliches Durchblickenlassen der Körperform führt nur zu häufig zur Affectation: sie giebt vielmehr, wenn ich so sagen darf, nur den Anstoss für die Bewegung des Gewandes, die sich sodann, von diesem

Anstosse aus, nach ihren eignen Gesetzen entwickelt, sei es in leichtem, spielendem, vielfach gebrochenem Nachklange, sei es in grossen, schweren, vollen Massen. Eine völlig verhüllte Gestalt, in welcher die Motive der Gewandung nur von wenig einzelnen Punkten des Körpers ausgehen, kann noch immer ein durchaus angemessener Gegenstand für die Sculptur bleiben. Es versteht sich aber von selbst, dass solche Gewandung, wie namentlich die griechische, fähig sei, ihren eignen Gesetzen zu folgen, und dass diejenige, die von der Schneiderwillkür der Mode abhängt, hiebei nicht in Betracht kommen kann, wie vortheilhaft sie anderweitig etwa der malerischen Behandlung entgegen kommen möge. —

Es schien mir nöthig, diese Bemerkungen, wenn sie auch schon etwas in das Einzelne gehen, der näheren Darlegung des Inhaltes des vorliegenden Bandes voranzuschicken. Das erste Buch enthält, wie gesagt, eine allgemeine theoretische Einleitung. An dieser möchte ich zunächst zweierlei als vorzüglich rühmenswerth hervorheben: die klare und schlichte Vortragweise, die sich von den stereotypen Wendungen dieser oder jener philosophischen Schule durchaus fern hält und doch das Beabsichtigte auf sehr erschöpfende Weise durchführt; und dann, was bei Weitem das Wichtigste ist, das ächte, reine, wahrhaft künstlerische Gefühl. Freilich ist dies letztere die Grundbedingung für all und jede Behandlung künstlerischer Gegenstände, und somit auch für die philosophische Behandlung; aber wir können nicht sagen, dass unsre Theorien über die Kunst die Sache stets im Mittelpunkt ergriffen und dass sie nicht oft genug das Beiläufige, das, was in die künstlerische Darstellung nur etwa hineinspielt, ohne doch ihren eigentlichen Nerv zu berühren, für die Hauptsache nähmen. So entwickelt der Verfasser im ersten Kapitel den Begriff des Schönen als eines unmittelbaren und unabhängigen Postulats der menschlichen Natur, welches durch die künstlerische Darstellung erfüllt wird. Das zweite Kapitel handelt von der Idee des Kunstwerkes, die sehr schön als die Vermittlerin zwischen Gedanken und Gefühl dargelegt wird. „Die Idee des Kunstwerkes", sagt der Verfasser, „ist zunächst immer nur die Vorstellung des Gegenstandes, aber hervorgehoben aus der Trübung der Elemente der Wirklichkeit, und durchdrungen und verklärt von der Wärme und Bestimmtheit des fühlenden Geistes, wodurch dann sein Verhältniss zu der Unendlichkeit der Dinge, der Wiederschein der höchsten Gesetze des Geistes in der Materie, die zarten Beziehungen des Weltlebens anschaulich und in einer wohlthätigen Harmonie hervortreten." Im dritten Kapitel werden die besondern Bedingungen der Entstehung des Kunstwerkes, d. h. die Scheidung des allgemeinen Begriffes der Kunst in verschiedene Kunstgattungen, dargelegt. Die Elemente der Erscheinung, Raum, Zeit und Leben, auf der einen Seite, auf der andern die inneren Bedingungen des Kunstgeistes, als eines objectiven, subjectiven und individuellen, gaben die naturgemässen Gründe dieser Scheidung. Poesie und Musik stellen sich den bildenden Künsten gegenüber; in den letzteren selbst, die nun ausschliesslich behandelt werden, trennen sich auf ähnliche Weise Architektur, Sculptur und Malerei. Ueber die charakteristische Besonderheit der beiden letzteren wird klarer Aufschluss gegeben; die Auffassung der Architektur und mein Widerspruch hiegegen ist schon so eben näher berührt. Das vierte Kapitel der Einleitung hat die geschichtliche Bedeutung der Künste zum Gegenstande. Wiederum auf sehr treffliche Weise wird hier dargelegt,

wie die Kunst Aeusserung des Volksgeistes sei und wie in der Kunstgeschichte die Entwickelung der Menschheit sich offenbare.

Das zweite Buch, welches die eigentlich historische Darstellung beginnt, handelt von der „Kunst der alten Inder.“ Das erste Kapitel führt uns in „Volk und Land“ ein und giebt ein anschaulich lebenvolles Bild der dortigen Zustände und der natürlichen Bedingungen und geistigen Richtungen, aus welchen die letzteren hervorgegangen. Das eigenthümliche Wesen der indischen Kunst erhält dadurch seine bestimmte Grundlage. Ausführlich entwickelt der Verfasser im zweiten Kapitel den Charakter der indischen Architektur, mit Einschluss der neuerlich ans Licht gezogenen Monumente von Kabulistan und der von Java. Sein Urtheil fällt im Ganzen minder günstig aus, als das meine (obgleich auch ich gewiss kein unbedingter Verehrer der indischen Architektur bin und ihre Entartungen ebenfalls höchlichst verabscheue). Ich muss diese Differenz nach dem, was ich bereits oben angeführt, einstweilen dahingestellt sein lassen, finde aber in Zukunft vielleicht Gelegenheit, meine Ansicht ausführlicher zu entwickeln. Hier zu meiner Rechtfertigung über einen einzelnen Punkt (S. 144) nur die Bemerkung, dass ich in meinem Handbuche keinesweges das Alter der sämmtlichen Felsentempel in die Aera des Vikramaditya hinabgerückt, sondern diese Vermuthung nur in Bezug auf so reich und zierlich dekorirte und doch in den Hauptformen bereits nüchterne Monumente, wie das Kailasa zu Ellora, ausgesprochen habe. Das dritte Kapitel bespricht, natürlich kürzer, die Plastik und Malerei der Inder. Auch hier werden die Principien vortrefflich entwickelt, aber der künstlerische Werth der Werke aus der alten Zeit in der Gesammtmasse, wie mich dünkt, ebenfalls zu tief gestellt. Die Abbildungen, die Melville Grindlay in den Transactions of the roy. asiatic society (II, P. I, p. 326; P. II, p. 487) von Sculpturen in Ellora giebt, stimmen mit den bewundernden Berichten der Reisenden sehr wohl überein; und wenn wir auch diese Abbildungen für etwas verschönert halten wollten, so bleibt doch jedenfalls eine sehr beachtenswerthe wirklich künstlerische Grundlage. Besonders geneigt ist der Verfasser, der indischen Malerei ein wenig günstiges Urtheil zuzuwenden. Vielleicht sind ihm jedoch nur schlechte Fabrikarbeiten der neuesten Zeit zu Gesicht gekommen. In der Berliner Bibliothek befindet sich bereits seit dem 17ten Jahrhundert ein Band mit indischen Malereien, von denen etwa die Hälfte allen Anspruch auf ächte künstlerische Geltung hat; auch an andern Orten finden sich einzelne schöne Blätter. Was ich in meinem Handbuche, abweichend von der Ansicht des Verfassers, über die indische Malerei gesagt habe, war durch die Anschauung solcher Stücke veranlasst worden.

Das dritte Buch bespricht die „Kunst der westasiatischen Völker“, im ersten Kapitel die der Babylonier, im zweiten die der Perser, im dritten die der Phönizier und Juden. Auch hier erhalten wir die anziehendsten Charakteristiken der äusseren Lebensverhältnisse dieser Völker, der Weise ihres geistigen Lebens und der Beziehungen, in welchen ihre künstlerischen Unternehmungen zu beiden stehen. Der Verfasser entwickelt es, wie aus diesen Bedingungen, und namentlich aus denen der geistigen Anlage, die minder durchgreifende Consequenz des künstlerischen Strebens, das uns hier entgegentritt, mit Nothwendigkeit hervorgehen musste; besonders in Betreff der Perser und Juden, wo ein besseres Material vorlag, als bei Babyloniern und Phöniziern, ist diese Durchführung so interessant

wie überzeugend. Dem dritten Kapitel ist ein Anhang mit ausführlichen „antiquarischen Bemerkungen über den Salomonischen Tempel“ beigefügt. Auch dieser Aufsatz, der mit Sorgfalt alle einzelnen Daten über das viel besprochene Gebäude in Erwägung zieht, enthält viel Belehrendes und Interessantes, namentlich durch die kritische Bezugnahme auf die jüngeren Notizen, die wir über den Bau besitzen. Hier mögen ein Paar Gegenbemerkungen erlaubt sein. Der Verfasser sucht S. 268 die Ansicht durchzuführen, dass der Tempel nicht bloss im Inneren, sondern auch im Aeusseren mit Holzgetäfel und Goldschmuck bedeckt gewesen sei. Die wichtigste Beweisstelle ist ihm dafür V. 29 im 6. Kap. des ersten Buchs der Könige (nicht, wie man aus seiner Anführung fast schliessen könnte, im zweiten Buch der Chronik, wo nichts der Art steht). Aus der ganzen Fassung scheint mir jedoch ziemlich überzeugend hervorzugehen, dass das Inwendig und Auswendig, wovon an jener Stelle die Rede ist, auf das Innere des Allerheiligsten und auf den vor demselben befindlichen heiligen Vorraum bezogen werden müsse. Dann nimmt der Verfasser, ohne Zweifel richtig, über dem Allerheiligsten eine Oberkammer an, vermuthet aber, dass die letztere gegen den heiligen Vorraum offen gewesen sei, dass man mithin von dort aus in die Oberkammer habe hineinsehen können. Diese Vermuthung stützt er besonders auf das, was im ersten Buch der Könige, 8. Kap. V. 8, über die Stangen der Bundeslade gesagt wird. Er nimmt an, dass man die Stangen aus der Lade herausgenommen und aufrecht hingestellt habe, dass aber der Raum des Allerheiligsten zu niedrig gewesen sei, dass man in Folge dessen die Decke mit einem Loche versehen und durch dieses das Obertheil der Stangen hindurchgesteckt habe, so dass sie in die Oberkammer hinaufgereicht hätten und von dem heiligen Vorraume aus sichtbar gewesen seien. Diese Auslegung ist indess wohl allzu künstlich, als dass man ihr Beifall schenken könnte, und um so weniger, als der 7. Vers ebendaselbst mit ihr in direktem Widerspruche steht, indem es dort heisst, die Stangen der Lade seien durch die Flügel der Cherubim von oben her bedeckt gewesen. Die Ausdrücke über die Stangen in V. 8 bleiben allerdings etwas seltsam, aber wir müssen ja auch ohnedies bei diesem Bau, wo uns alle Anschauung fehlt, so manches Räthselhafte hinnehmen. Die grossen Erzsäulen des Tempels betrachtet der Verfasser als Denkmale, die vor demselben isolirt aufgestellt waren, eine Ansicht, die auch mir als die angemessnere erscheint; er hält es aber für unpassend, die sieben Kettengewinde und die Reihen von 200 Granatäpfeln, von denen in der Beschreibung der Säulenknäufe gesprochen wird, als unmittelbares Ornament der Knäufe zu betrachten. Er meint vielmehr, dass dies ein Schmuck war, welcher von den Knäufen nur ausging und sich dann um das Tempelhaus herumzog, indem er zugleich zur Befestigung des äusseren hölzernen Täfelwerks diente. Die Ansicht ist zum Theil vielleicht nicht übel, wenn wir auch das Letztere mit der mehr als zweifelhaften Existenz dieses Täfelwerkes dahingestellt lassen müssen. Könnte man aber hiebei nicht vielleicht eine ähnliche Einrichtung vermuthen, wie bei den Spitzsäulen vor dem paphischen Tempel, die bekanntlich in einigen alten Darstellungen auf Münzen u. dergl. durch ein Gewinde verbunden erscheinen?

Das vierte Buch behandelt die „Kunst der Aegypter.“ Das erste Kapitel, über die Natur des Landes und den Charakter des Volkes, giebt uns wiederum eine sehr treffliche Einleitung; die Schilderung ist durchaus

lebendig; die sinnvolle Benutzung dessen, was uns an sicheren Urkunden über das Wesen des alt-ägyptischen Volkes vorliegt, gestaltet sich zu einem klar anschaulichen, harmonisch geschlossenen Bilde. Das zweite Kapitel enthält eine ausführliche geographische Uebersicht der Gebäude ägyptischen Styles; das dritte spricht von dem Style der ägyptischen Architektur, das vierte von der Sculptur und Malerei dieses Volkes. Mit schönem, feinem Sinne weiss der Verfasser das, was die ägyptische Kunst überhaupt gross, erhaben, tüchtig und kräftig macht, zu entwickeln und bis in die geringsten Einzelheiten hinein darzulegen; in diesem Betracht ist seine Arbeit hier wieder auf mannigfache Weise belehrend und durch die Eröffnung neuer Gesichtspunkte förderlich anregend. Nach meinem Urtheil jedoch, wie ich es auch im Obigen bereits angedeutet habe, ist er in der That von einseitiger Vorliebe für die ägyptische Kunst nicht frei; manche Mängel, die nicht bloss einer Kunstweise angehören, welche überhaupt noch auf niedriger Stufe verweilt, sondern die wir als ganz speziell ägyptische bezeichnen müssen und die die Wagschaale dieses Volkes wieder etwas leichter machen, werden hier kaum berührt. Der starre Schematismus, der die ganze ägyptische Kunst durchdringt, scheint mir nicht in genügender Schärfe bezeichnet. So hätte z. B. jenes geistlose Zusammenkleben von Architekturstücken, das besonders an den Brüstungen und Thürpfosten zwischen den Säulenfaçaden der Tempel recht unschön und widerwärtig erscheint, etwas deutlicher entwickelt werden sollen. So spricht der Verfasser bei Gelegenheit der persepolitanischen Reliefs allerdings von der hier stattfindenden „mangelhaften“ (besser: conventionellen) Behandlung des menschlichen Körpers, die die Füsse stets im Profil nimmt, wenn auch der Körper von vorn gesehen wird; erwähnt aber keinesweges, dass dasselbe, und in noch viel stärkerem Maasse, nach einem noch mehr nüchternen Schematismus, bei allen ägyptischen Reliefs und Malereien wiederkehrt, wo man bekanntlich nie die Brust im Profil gezeichnet sieht. — Ueber die obernubischen Denkmäler lässt sich der Verfasser nur ziemlich kurz aus und giebt von ihnen keine bestimmte Charakteristik. Das Werk von Cailliaud, welches dieselben behandelt, scheint ihm unbekannt geblieben zu sein.

Indem ich hiemit meine, schon etwas ausführliche Anzeige schliesse, bitte ich den Leser und den Verfasser des Buches um Entschuldigung, wenn meine Gegenbemerkungen bei einem Werke, dessen grosse Verdienste so klar daliegen, vielleicht einen zu bedeutenden Raum eingenommen haben. Mein Verhältniss zu diesem Buche wird dies vielleicht verzeihlich erscheinen lassen. Niemand wird zugleich das Verdienst des Verfassers und die Fördernisse, welche sein Werk bringt, dankbarer anerkennen und dem Erscheinen der folgenden Bände mit lebhafterem Interesse entgegensehen, als der Unterzeichnete.

Ein Entwurf von Raphael.

(Kunstblatt 1844, No. 17.)

Ein interessanter Entwurf von Raphael, eine flüchtige Federzeichnung mit wenig leichten Schattenstrichen, angeblich in Rom befindlich, ist kürzlich von J. Keller gestochen und bei J. Buddeus in Düsseldorf erschienen. Es ist die Composition der „belle Jardinière“, aber in einzelnen Motiven abweichend von dem bekannten Gemälde und offenbar beträchtlich früher als dieses. Die Haltung der Madonna ist noch ein wenig conventionell, noch ein wenig an die umbrische Auffassungsweise gemahnend, erinnert auch noch etwas an die „Jungfrau im Grünen“, das bekannte Gemälde der k. k. Gallerie zu Wien. Die beiden Kinder sind ebenfalls noch, was die Formenbildung betrifft, den früheren Jugendbildern Raphaels verwandt, dabei aber zugleich in Haltung und Bewegung mehr spielend, mehr materiell naiv aufgefasst; jene klarere, gemessnere Grazie, jener höhere, sinnvollere Ernst, wodurch die beiden Kinder der belle Jardinière so unbeschreiblich anziehend wirken, wird hier noch vermisst. Der Entwurf erscheint als ein nicht unwichtiger Beitrag zu der Bildungsgeschichte des grossen Meisters. Er giebt einen neuen Beleg, wie Raphael das Werk, nachdem er den ersten künstlerischen Gedanken dazu empfangen, still in sich reifen liess, und wie seine Grösse vor Allem in der vollendeten Durchbildung seiner Werke beruht. Das ist freilich keine neue Wahrheit; aber es scheint, dass man sie heutiges Tages wohl ab und zu aufs Neue auszusprechen hat.

Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Carl Heideloff, Architekt und königl. Professor der Baukunst an der polytechnischen Schule und königl. Conservator der Kunst- und Baudenkmale des Mittelalters in Nürnberg, Ritter etc. I. Band oder I—IV. Heft. Mit 48 Stahlstichen und 6½ Bogen Text in deutscher und französischer Sprache. Nürnberg 1843. gr. 4.

(Kunstblatt 1844, No. 22 f.)

Die Erscheinung eines Unternehmens, wie des vorstehend genannten, bedarf keiner Rechtfertigung. Die Zeit ist nicht mehr, in welcher man sklavisch, des Rechtes der eigenen Schöpfung sich freiwillig entäussernd, einer einzelnen Geschmacksrichtung folgte. Die wissenschaftliche Forschung hat einem vielseitigeren künstlerischen Drange Bahn gebrochen, dem künstlerischen Studium die mannigfaltigsten Quellen eröffnet. Die alte Kunst unserer eigenen Heimat ist als gewichtiges Vorbild wiederum mit in die Reihe getreten, freilich nicht, um nur sie eben so einseitig zu copiren, wie weiland die der Römer und Griechen, aber um uns doch an ihr, die

uns einmal mit vaterländischem Hauche anweht, zu erfreuen und zu kräftigen, und Elemente aus ihr in uns aufzunehmen, die vor vielen andern ihre Geltung behaupten. Das oben genannte Werk hat es vorzugsweise mit dieser alten Kunst unserer Heimat zu thun; der Name des Herausgebers, der als einer der ersten Kenner derselben allgemein bekannt ist, verbürgt von vorn herein die meisterliche Lösung der Aufgabe.

Das Werk bringt die verschiedenartigsten Gegenstände der mittelalterlichen Ornamentik in durchaus charakteristischen Abbildungen. Zunächst Verzierungen von Gebäuden, Säulenkapitäle und Basen, Friese, verzierte Schlusssteine, Füllungen u. s. w. Dann selbständige Werke ornamentaler Kunst von Stein oder Holz, in denen sich Architektonisches und Bildnerisches inniger mischen, Taufsteine, Gebet- und Chorstühle, Tabernakel und Aehnliches, in ganzer Darstellung oder in einzelnen, besonders interessanten Details. Dann Verzierungen, die sonst bei Gegenständen des Gebrauches für edlere Lebensmomente angewandt sind, in Metall getriebene oder ciselirte, in Holz geschnitzte, in Leder gepresste, gemalte, gewürkte u. s. w. Die verschiedenen Zeiten und Geschmacksrichtungen des Mittelalters, von der ernsten und strengen Weise in der Frühzeit des romanischen (sogenannt byzantinischen) Styles bis zu der gaukelnd spielenden Weise in der Spätzeit des germanischen oder gothischen, sind hiebei gleichmässig vertreten.

Die Darstellungen sind durchaus nach Originaldenkmalen des Mittelalters genommen; Nichts erscheint etwa als moderne Composition mittelalterlichen Styles. Ebenso sind auch die Aufnahmen durchaus original, grösseren Theils von dem Herausgeber selbst gezeichnet, einzelne Blätter aber auch von andern tüchtigen Architekturzeichnern, deren Namen im Texte an den betreffenden Stellen angeführt werden. Dann ist zu bemerken, dass die dargestellten Gegenstände bisher fast durchweg unedirte waren, so dass wir hier fast lauter Neues dargestellt erhalten; nur ein Paar Stücke finden sich schon in andern Werken über mittelalterliche Kunst abgebildet; aber auch diese sind keineswegs überflüssig, da sie hier, ganz abgesehen von ihrer etwaigen Wichtigkeit für den Plan des Herausgebers, in besserer Aufnahme und Darstellung erscheinen. Was die Lokalitäten anbetrifft, denen die abgebildeten Denkmäler angehören, so liegt es in der Natur der Sache, dass diejenigen Punkte am reichlichsten bedacht sind, die in unmittelbarer Beziehung zu den persönlichen Verhältnissen des Herausgebers stehen. Bei weitem die überwiegende Mehrzahl der in dem vorliegenden ersten Bande enthaltenen Denkmäler gehört theils der ursprünglichen Heimat des Herausgebers, Schwaben, theils der Gegend seiner späteren und gegenwärtigen Wirksamkeit, Franken, an. Nur einige wenige Stücke sind in Sachsen, Thüringen, Oesterreich, sowie in Frankreich (in Paris, Rouen und Rheims) befindlich.

Wenn der letztere Umstand den Kreis der bisherigen Mittheilungen etwas eng erscheinen lassen sollte, so haben sie dafür zunächst nicht bloss das schon eben erwähnte Verdienst der Neuheit, sondern das noch viel grössere, dass sie durchgehend Gegenstände von charakteristischer Eigenthümlichkeit und von entschieden künstlerischem Gepräge behandeln, und dass der künstlerische Werth derselben zum Theil auf sehr hoher Stufe steht. Es sind Gegenstände, die die Geschmacksrichtung der verschiedenen Zeiten auf sehr gediegene Weise vertreten. Der Werth einer nicht ganz unbeträchtlichen Anzahl dieser Abbildungen erhöht sich auch noch

dadurch, dass die Originale, seit sie von dem Herausgeber gezeichnet wurden, bereits zerstört sind, dass mithin eine zureichende Kunde von ihnen allein in diesen Blättern erhalten bleibt. Wir lassen eine flüchtige Uebersicht der wichtigeren Darstellungen des ersten Bandes folgen.

Die Dekorationsweise des romanischen Styles wird besonders durch architektonische Ornamente vergegenwärtigt. Schwäbische Bauten haben zahlreiche Beispiele für die reich phantastische, aber noch strenge Weise in den früheren Zeiten dieses Styles hergegeben; den bunten Friesen, Säulenkapitälen und andern Zierden der merkwürdigen Walderichskapelle zu Murrhard reihen sich einzelne Stücke der Art aus Ellwangen, Hirschau, Denkendorf, Lorch, Faurndau, Alpirsbach, Anhausen, Schwäbisch-Hall, Schwäbisch-Gmünd und dem zerstörten Stammschlosse Württemberg an. Neben ein Paar französischen Stücken, aus Paris, sind dann elegantere romanische Ornamente der späteren Zeit aus fränkischen Orten, aus der Sebaldskirche zu Nürnberg, aus Kloster Heilsbronn, aus dem Bamberger Dome, der Burgkapelle zu Coburg u. s. w. anzuführen; auf diese folgen ein Paar schöne Stücke aus Freiburg an der Unstrut und Merseburg. Einige auf die Mauer gemalte Ornamente romanischen Styles rühren aus dem ehemaligen Stammschlosse Württemberg, aus dem Dome von Bamberg und dem Kloster zum heiligen Kreuz bei Neissen her. Den Uebergang des romanischen in den germanischen Styl vergegenwärtigen die Details der zierlichen Fensterarchitektur an dem sogenannten Münzgebäude der alten, in ihren Resten noch immer so mächtigen Salzburg, bei Neustadt an der fränkischen Saale. Für die gothische Dekorationsweise werden zunächst Details der Lorenzkirche zu Nürnberg, sowie einige von französischen Kirchen gegeben, dann, neben andern Einzelheiten, das ungemein zierliche und geschmackvolle Portal der zerstörten Katharinenkirche zu Esslingen. Noch mannigfaltiger aber und reichhaltiger finden wir die Ornamentik dieser Zeit an selbständigen dekorativen Werken vertreten, wie an dem prächtigen Taufstein der Marienkirche zu Reutlingen, dem Untertheil des A. Kraftschen Sakramenthäuschens zu Fürth, einem Tabernakel aus Offenhausen, das sich jetzt auf Schloss Lichtenstein, im Besitz des kunstsinnigen Grafen Wilhelm von Württemberg befindet, vor Allem glänzend aber an dem Betstuhl des Grafen Eberhard des Aelteren in der Amanduskirche zu Urach, vom J. 1472. Der Herausgeber hat dem letzteren, der allein schon ein förmliches kleines Compendium gothischer Ornamentik bildet, sieben Blätter gewidmet. Ungemein merkwürdig ist auch das Stück eines Entwurfes von Veit Stoss zu dem Sebaldusgrabe in Nürnberg, das später von P. Vischer mit bedeutenden Veränderungen ausgeführt ist; das Original befindet sich im Besitz des Herausgebers, und derselbe verheisst für spätere Lieferungen noch weitere Mittheilungen dieses Risses. Ausserdem sind noch mancherlei Zierstücke aus der späteren Zeit des gothischen Styles anzuführen, namentlich Holzschnitzarbeiten an Chorstühlen (zu Nürnberg, Tübingen, Ulm, Blaubeuren u. s. w.), an Prachtgebälken, an Wandtäfelungen, an Schreinen und Pulten, an einem Brautwagen u. s. w.; Thonarbeiten, wie die eines glasirten Ofens; mannigfache Schlosserarbeiten; Proben von Weberei und Buchbinderkunst u. dergl. m. Aus dem Kreise der Ornamentik herausschreitend, aber gewiss nicht minder willkommen, ist die Mittheilung eines überaus zierlichen Reliefs in spätgermanischem Style, welches die Bogenfüllung über einer kleinen Thür an dem Kapellenthurme der Stadtpfarrkirche zu Rottweil in Schwaben ausmacht. Es stellt einen Ritter dar,

der einer Dame einen Ring an den Finger zu stecken im Begriff ist; beide knieen einander gegenüber. Die wahrhaft holdselige Naivetät und Grazie dieser Composition muss ihr, dem schönen Stich von Friedr. Wagner zufolge, einen der Ehrenplätze in der deutsch-mittelalterlichen Sculptur sichern.

Wenn somit schon der allgemeine Plan des Unternehmens und die Auswahl der Gegenstände auf entschiedene Anerkennung Anspruch haben, so ist dies in noch höherem Maasse der Fall in Bezug auf die Art und Weise der Herausgabe. Durchweg gewahrt man das sicherste Verständniss der abgebildeten Gegenstände. Das Romanische in seiner grösseren Strenge ist eben so charakteristisch aufgefasst, wie das Gothische in seiner mannigfach eigenthümlichen Beweglichkeit; die Bedingungen, welche dem einzelnen Ornament aus der Beschaffenheit des Stoffes erwuchsen, sind nicht minder genau beobachtet worden; die Strenge der Steinsculptur in den älteren romanischen Arbeiten ist eben so genau wieder gegeben, wie das Weichquellende oder Flacherhobene der spätgothischen Holzschnitzereien. Die Stecher sind mit gleicher Sicherheit ihren Vorbildern gefolgt. Die Blätter sind überall in vollständiger Schattenwirkung ausgeführt; die Modellirung aller, auch der geringfügigeren Kleinigkeiten hat also durchweg bestimmt wiedergegeben werden müssen. Die ganze Vortragweise ist der Art, dass sie sich auf's Zweckmässigste, Deutlichste und Ungezwungenste diesen Erfordernissen fügt. Das ganze Werk ist in Bezug auf die Darstellung der mitgetheilten Gegenstände durchaus als ein Musterwerk zu bezeichnen. Die Mehrzahl der Blätter ist von Ph. Walther gestochen. Das verhältnissmässig kleine Format, gross Quart im Gegensatz gegen ein grosses Folio, dünkt uns sehr angemessen, da das Werk dadurch handlich und bequem benutzbar bleibt und die Grösse der Blätter doch hinreicht, um sowohl Totalansichten eines ornamentistischen Gegenstandes von bedeutenderer Dimension als einzelne Details in genügender Entwickelung ihrer Theile zu geben. Freilich aber war es nöthig, hiebei den Stich anzuwenden; lithographische Darstellungen hätten unter diesen Umständen eine solche Präcision auf keine Weise erreichen können.

Der Text, welcher die Abbildungen begleitet, enthält zunächst einfache Notizen über die Originalmonumente, und, wenn es Bruchstücke sind, über die Stelle, an welcher sie sich bei den letzteren befinden. Manche Bemerkungen über die Bedeutung der Originale, über ihre kunsthistorische Stellung, über ihre gegenwärtige Beschaffenheit schliessen sich dem an. Wir verargen es dem Herausgeber durchaus nicht, wenn er dabei arge Sünden, die sich Gegenwart oder Vergangenheit gegen die Denkmale der Heimat haben zu Schulden kommen lassen, in aller Strenge rügt; wir wünschen nur, dass sein Wort auf einen fruchtbaren Boden fallen möge. Hin und wieder gestalten sich diese Bemerkungen, wenn es sich um besonders wichtige Monumente handelt, von denen nur einzelne Details abgebildet sind, zu ausführlichen Schilderungen oder auch zu förmlichen kleinen kunsthistorischen Abhandlungen. Besonders wichtig ist das, was der Herausgeber bei Gelegenheit des Entwurfes von Veit Stoss zu dem Sebaldusgrabe in Nürnberg über diesen Künstler selbst und über sein Verhältniss zu Peter Vischer mittheilt; diese Bemerkungen sind, so viel ich weiss, neu, und dürften für einige Hauptpunkte der deutschen Kunstgeschichte sehr beachtenswerthe Fingerzeige geben. Der Herausgeber bezeichnet Veit Stoss, der nicht bloss

als Maler und Zeichner, sondern auch als Architekt und Figurist ausgezeichnet gewesen; als den Besitzer der damals bedeutendsten Kunstwerkstätte in Nürnberg, aus der die mannigfachsten Holzschnitzarbeiten in alle Welt gegangen. Als erhaltene Werke seiner Hand zählt er auf: seinen Altarschrein in Schwabach, seinen Christus in Rottweil und einen zweiten in der Sebalduskirche zu Nürnberg, seine Madonna in der dortigen Kunstschule, seinen Rosenkranz in der Kirchenkapelle auf der Burg und den englischen Gruss in St. Lorenz, ebendaselbst. An ihn habe man sich auch wegen der Fertigung eines Modells zu dem Sebaldusgrabe gewandt; die Zeichnung dazu (5 Fuss hoch) sei indess auf ein Werk von 60 Fuss Höhe berechnet gewesen, darum aber die Ausführung zu kostbar, und das Ganze sei mithin, als P. Vischer die Arbeit übernommen, in dem Maasse verkleinert und verkürzt worden, wie wir es gegenwärtig kennen; dabei sei dann nicht bloss der Styl der Figuren verändert, sondern auch die ursprünglich vorgeschriebene rein gothische architektonische Bekrönung, diese nicht zum Vortheil des Ganzen, weggelassen worden. Ueberhaupt sei es V. Stoss gewesen, der für die Giesshütte P. Vischer's die Modelle geliefert, wenn solche aus Holz gefertigt sein mussten; daher der so ganz abweichende Styl mancher Werke, die dem P. Vischer zugeschrieben werden, von denen aber nur der Guss sein Eigenthum sei. Zu diesen, somit der ganzen Composition und Behandlung nach dem V. Stoss angehörig, zählt der Herausgeber das Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, in dem dortigen Dome, und die Grabmäler des Grafen Hermann VIII. nebst seiner Gemahlin Elisabeth und des Grafen Otto IV. zu Römhild. Wenn dagegen die Modelle aus Wachs gearbeitet wurden, so seien dieselben in P. Vischer's eigener Werkstatt, von ihm selbst oder von seinem talentvollen Sohne Hermann, gefertigt worden; der Herausgeber zählt auch von diesen, ihrem abweichenden Style gemäss, mehrere auf. Wir empfehlen diese Bemerkungen der Aufmerksamkeit aller, die sich für die Geschichte der vaterländischen Kunst interessiren, und hoffen, hierüber bald noch ausführlichere Darlegungen zu erhalten. — Als andere Notizen von besonderer Wichtigkeit sind schliesslich noch die über die zerstörte Katharinenkirche von Esslingen, ein Werk des Matthäus Böblinger aus der späteren Zeit des 15ten Jahrhunderts, und über die Arbeiten des Georg Syrlein, bei Gelegenheit einiger Schnitzarbeiten aus Blaubeuren und Ulm, hervorzuheben.

Ein Unternehmen von so gründlicher und solider Anlage, das von kunstwissenschaftlicher Basis aus so meisterlich lebendige Anschauungen darbietet, kann nicht anders als auf's Fördersamste anregend in die Strebungen der Zeit eingreifen. Wir sehen den folgenden Mittheilungen, zu denen in den Sammlungen des Herausgebers ohne Zweifel das reichhaltigste Material vorliegt, mit regster Erwartung entgegen.

Titian Vecellius. Das Originalgemälde befindet sich im königlichen Museum zu Berlin. Titian gemalt. Gezeichnet und gestochen von E. Mandel, Professor und Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1843. Verlag von L. Sachse und Comp.

(Kunstblatt 1844, No. 24.)

Die Reihenfolge der meisterhaften Kupferstiche nach Künstlerbildnissen, die wir in neuerer Zeit erhalten haben, und wohin z. B. Forster's Raphael, Mandel's van Dyck u. a. m. gehören, wird durch das vorliegende Blatt auf erfreuliche Weise vermehrt. Das Original ist jenes merkwürdige, eigenhändige, doch nicht völlig beendete Portrait des Berliner Museums, welches den grossen Meister der venetianischen Schule in höherem Alter darstellt, und in welchem die energische Persönlichkeit des Mannes mit der kühnen Vortragsweise so anziehend harmonirt. Mandel hat jedoch nicht das ganze Bild, bekanntlich Halbfigur mit Händen, wiedergegeben; um dasselbe als Pendant zu den obengenannten Kupferstichen behandeln zu können, hat er, ausser dem Kopfe, nur die obere Hälfte der Brust und den Ansatz der Schultern in seinen Stich aufgenommen, wodurch er zugleich die Wiedergabe der nur erst flüchtig angelegten Theile des Originales, wie namentlich der Hände, ganz umgehen konnte. Dies Letztere hätte natürlich seine grossen Schwierigkeiten gehabt; aber auch wie der Kupferstecher seine Aufgabe zu fassen für gut fand, musste sie noch immer bedeutende Schwierigkeiten darbieten. Jene kühne Behandlungsweise des Originals, in der Vieles, namentlich in den feineren Details des Gesichtes, eben nur angedeutet war, konnte überhaupt nicht, am wenigsten in der Linearmanier des Kupferstiches, die überall auf ein bestimmtes Aussprechen bis in das Einzelste herab hindrängt, wiedergegeben werden; der Kupferstecher musste allen leisen Nüancen und Effekten des Originales mit klarstem Bewusstsein über die Intentionen des Malers nachfolgen und dessen Werk für die schärfere und bestimmtere Technik des Stiches förmlich umarbeiten. Die Gefahr, bei dieser Procedur ein Andres zu schaffen und die hohen Vorzüge des Originals durch willkürliche Abweichnngen zu schmälern, lag nahe; doch hat Mandel diese Klippe auf's Glücklichste umschifft. Sein Blatt hat das doppelte Interesse, sowohl der treuen Wiedergabe des Tizianischen Bildes als der eben angedeuteten, selbständig bewussten und gesetzlich klaren Umarbeitung desselben. Der Stich zeigt in der Linienführung den lebendigsten plastischen Sinn, der sich allen Bewegungen der Form zu fügen weiss, und ebenso, durch sorgfältige Beobachtung der Töne, den gediegensten Sinn für die malerische Wirkung. Die Totalwirkung des Blattes ist eben so erfreulich, wie die Beobachtung der Einzelheiten den Beschauer unterhält und belehrt. Das Werk ist ein neuer Beleg von der Meisterschaft des Kupferstechers, der unbedenklich mit den besten seines Faches auf gleicher Linie steht.

Zur Geschichte der deutschen Kunst im Mittelalter.

(Kunstblatt 1844, No. 49 ff.)

Unter den zahlreichen Baudenkmalen, welche sich in den thüringisch-sächsischen Gegenden aus der früheren und späteren Zeit des Mittelalters, aus den Perioden des romanischen und germanischen Styles erhalten haben, ist der Dom von Naumburg als eines der bedeutendsten und interessantesten hervorzuheben. Das Gebäude imponirt ebenso durch grossartige Verhältnisse und malerisch wirksame Composition, wie durch Reinheit des Styles in seinen verschiedenen Theilen und tüchtige solide Ausführung; auch schliesst dasselbe mehrere sehr bemerkenswerthe bildnerische Denkmale in sich ein. Für die kunsthistorische Forschung giebt der Dom in mehrfacher Beziehung die wichtigsten Anknüpfungspunkte; doch bedarf es für die chronologische Feststellung seiner verschiedenen Theile einer gründlichen und bis in das Einzelne durchgeführten Kritik. Jüngst erschienene ausführliche Mittheilungen und bildliche Darstellungen in Bezug auf den Dom geben uns eine erwünschte Gelegenheit, näher auf ihn einzugehen und anderweitige Bemerkungen über entsprechende Verhältnisse der kunsthistorischen Entwickelung daran anzuknüpfen. Dies sind die neueren Hefte der „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich.“ [1]) Die Lieferungen 9 — 14 der zweiten Abtheilung dieses Werkes, welche die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen umfasst, behandeln den Dom; sie bilden ein zusammenhängendes Ganze, dessen besondrer Inhalt durch einen Separattitel angegeben wird: „Der Dom zu Naumburg, beschrieben und nach Anleitung urkundlicher Quellen archäologisch erläutert von C. P. Lepsius, königl. preuss. Geh. Regierungsrath; mit einigen Zusätzen über andere mittelalterliche Bauwerke dieser Stadt herausgegeben von Dr. L. Puttrich.“

Zur allgemeinen Charakteristik des Domes möge zunächst das Folgende dienen. Die Hauptmasse des Gebäudes, das Schiff und Querschiff, sind in eleganter spätromanischer Weise, im Innern mit vorherrschend spitzbogigen Wölbungen, mit geschmackvollen Profilirungen und Laubornamenten ausgeführt: ebenso die ausgedehnte Krypta unter dem östlichen Chore (deren mittlerer Theil jedoch älter ist und das Gepräge strengeren romanischen Styles trägt) und die älteren Theile des auf der Südseite belegenen Kreuzganges. Gleichzeitig hiemit sind zwei Thürme auf der Ostseite der Kirche, wenig jünger die Thürme auf ihrer Westseite oder doch der vorzüglichst charakteristische Theil des einen dieser Thürme (des nördlichen), indem der andere (der südliche) sich nicht über das Kirchendach erhebt. Dem Hauptschiff der Kirche schliesst sich sodann auf beiden Enden ein Chorbau an. Der westliche Chor trägt das Gepräge des germanischen (gothischen) Baustyles in dem ersten Stadium seiner Entwickelung, und bildet ein sehr wichtiges Beispiel für dies Moment der deutschen Kunstgeschichte; der östliche Chor, über der alten Krypta sich erhebend, aber mit seinem

[1]) Leipzig, auf Kosten des Herausgebers, in Commission bei Friedlein und Hirsch. Fol.

Schlusse beträchtlich über dieselbe hinaustretend, gehört einer weiter vorgeschrittenen Zeit des germanischen Styles an. Im Innern sind beide Chöre von dem Kirchenschiff durch besondere Zwischenbauten, sogenannte Lettner, getrennt, die beide, rücksichtlich der Zeit, der sie angehören, in Deutschland fast ohne Beispiel zu sein scheinen, da anderweitig bei uns die Lettner, so viel mir wenigstens bekannt, nur in der Spätzeit des germanischen Styles vorkommen; der östliche nämlich, im spätromanischen Style, ist gleichzeitig mit dem Hauptbau der Kirche, der westliche, frühgermanisch und besonders reich dekorirt, gleichzeitig mit dem Bau des westlichen Chores. Dann zeichnet sich der Dom, wie bemerkt, durch mancherlei Bildwerk aus, das in seinem Innern eingeschlossen ist. Die wichtigsten Stücke desselben bestehen aus Sculpturen, Reliefs und Statuen, welche den westlichen Lettner und das Innere des westlichen Chores schmücken, mit diesen, wie sich aus äusseren ganz unzweifelhaften Kennzeichen ergiebt, gleichzeitig sind und somit für die erste Entwickelungszeit des germanischen Styles in der bildenden Kunst von Deutschland wiederum die grösste Bedeutung haben.

Die bildlichen Darstellungen, welche die in Rede stehenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes enthalten, bestehen aus 28, zumeist lithographirten und in vollständig malerischer Wirkung ausgeführten Blättern. Wie überall bei Puttrich, der sein Werk auf gleiche Weise dem Interesse des Laien, wie dem des Forschers und Kenners gerecht zu machen sucht, so sind auch hier die architektonischen Darstellungen zumeist nur in perspectivischen Ansichten gegeben. Wir entbehren dadurch allerdings der bestimmteren Belehrung über das Ganze des Organismus und seiner Verhältnisse, die sich aus geometrischen Aufrissen und Durchschnitten ergiebt, besonders wenn diese in klarer Linearzeichnung gehalten sind; wir fühlen uns aber das Allgemeine des Eindruckes unmittelbarer gegenüber geführt, und wir müssen jedenfalls zugeben, dass diese Unmittelbarkeit für den grösseren Theil der Beschauer und für die Erregung einer verbreiteteren Theilnahme an den Denkmalen solcher Art nur vortheilhaft wirken kann. Aus verschiedenen Standpunkten werden uns Ansichten des Aeusseren und des Inneren und der einzelnen Theile des Gebäudes mitgetheilt: Ansichten des Aeusseren von Südosten und von Nordwesten, sowie ein Blick auf den Haupttheil der Kirche vom Kreuzgange aus; Durchblicke durch das Langschiff und durch das Querschiff des Domes; besondre innere Ansichten der beiden Chöre u. s. w. Das Innere des östlichen Chores sehen wir in zwei Ansichten, ostwärts und westwärts gewandt, vor uns, um dadurch zugleich von dem schönen gothischen Gestühl, das denselben erfüllt und dessen meisterhaft gearbeitete Ornamente eigentlich ein ganz besondres Werk erfordert hätten, wenigstens einige nähere Andeutungen zu geben. In vorzüglich gelungener Behandlung erscheint unter diesen Blättern das zweite (No. 25, gez. von Sprosse, lithogr. von Asselineau), in dem man aus dem Chor in das Schiff der Kirche blickt, in dem leider jedoch die Architektur des letzteren ganz willkürlich, als blosses Phantasiebild, behandelt ist. Dann sind die innere Ansicht einer Seitenkapelle, ein Durchblick durch die Krypta, ein Durchblick durch den Kreuzgang, sowie eine Ansicht des in der Vorhalle belegenen Hauptportales anzuführen. Der merkwürdige Oberbau des nördlichen Thurmes auf der Westseite ist auf einem besondern Blatte in grösserem Maassstabe gegeben, ausserdem sind sechs Blätter mit ornamentistischen Details, namentlich Säulenkapitälen, angefüllt,

auch diese durchweg in vollständiger Licht- und Schattenwirkung behandelt. So dient der reiche Wechsel dieser Blätter dazu, uns in dem Gebäude heimisch zu machen und mit Liebe auf seine merkwürdigen Einzelheiten näher einzugehen. Ein Grundriss dient zur Orientirung, in Betreff auf die Gesammtanordnung des Gebäudes; zahlreiche Profile von den Details architektonischer Gliederungen, zur Seite des Grundrisses und auf einem besondern Blatte enthalten, geben das Zugeständniss, dass auch diese Theile der architektonischen Ausbildung in nähere Erwägung gezogen werden müssen.

Ich kann hier indess einen Tadel nicht unterdrücken, den mir der verehrte Herausgeber im Interesse der Sache, um die es sich handelt, verzeihen möge. Der Tadel ist schon in den wenigen Worten angedeutet: — die Mittheilung der Profilzeichnungen bildet nur ein Zugeständniss. Bei weitem der grösste Theil von ihnen ist so klein gehalten, dass man höchstens nur sieht, was für Glieder an den betreffenden Stellen enthalten, keineswegs aber, mit welchem Gefühle, mit welchem Geiste dieselben gebildet sind. Was kann es z. B. nützen, ein aus acht Gliedern zusammengesetztes Deckgesims (Taf. 26, 9) in der Höhe von ungefähr fünf Linien dargestellt zu sehen? ist es möglich, dabei über den Charakter dieser Glieder, über ihren Schwung, ihre Spannung, ihre Elasticität nur irgend ein Urtheil zu fällen? Und doch ist gerade dies fast der wichtigste Punkt, wenn es sich um die nähere Würdigung eines architektonischen Werkes, und namentlich, wenn es sich um seine kunsthistorische Würdigung handelt. Das Werk der Architektur stellt ein organisches Ganzes, das innerlich von Leben erfüllt ist, dar. Die Kraft aber, die Fülle, die Gediegenheit und Reinheit, das Bewusstsein dieses Lebens, — überhaupt; die Stufe, welche der Organismus des Werkes einnimmt, zeigt sich naturgemäss da, wo die Masse sich in bewegten Formen detaillirt, namentlich in den Uebergängen aus einem Theile in den andern; ganz in der Weise, wie es bei allen andern Organismen der Fall ist, wie in den Blatt- und Blüthenkelchen der Pflanze, in den Gelenken und den Gesichtsformen der menschlichen Gestalt, in den Beugungen und Wendungen der Sprache u. s. w. Die Architektur ist auch eine Sprache, und die charakteristische Eigenthümlichkeit der einzelnen architektonischen Erscheinung beruht vor Allem, wie bei dieser, in dem Vermögen der Beugungsfähigkeit überhaupt, dann in der besondern Weise, wie sich die letztere an den betreffenden Punkten äussert. Bei der bildlichen Darstellung von Architekturen, zum Behufe ästhetischer und historischer Würdigung, ist also vornehmlich hierauf Rücksicht zu nehmen und durch Darstellungen in entsprechendem Maassstabe eine genügend belehrende Anschauung zu gewähren. Erst nach den eigentlichen Gliederungen kommen die ornamentistischen Theile, in denen sich dasselbe Vermögen in freieren, mehr spielenden Formen kund giebt. Ich werde im Folgenden veranlasst sein, auf die Wichtigkeit dieser Punkte noch einmal zurückzukehren.

Von dem östlichen, im spätromanischen Style ausgeführten Lettner wird uns ein geometrischer Aufriss, in Linienzeichnung, nebst einigen charakteristischen Details vorgeführt; das Werk, das durch spätere Bauveränderungen theilweise gelitten hat, sehen wir hier in ursprünglicher Vollständigkeit und Eigenthümlichkeit vor uns. Der westliche, frühgermanische Lettner ist auf mehreren Blättern dargestellt, ebenfalls in geometrischen Aufrissen, auch in einem Durchschnitte, aber zugleich in vollständiger

Licht- und Schattenwirkung; nach einem grösseren Maassstabe behandelt, geben diese Blätter vorzüglich gehaltreiche Belehrung über die Anordnung und die Dekoration der frühgermanischen Bauweise in Deutschland, sowie auch die daran befindlichen Sculpturen mit Sorgfalt in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit wiedergegeben sind. Vorzüglichste Anerkennung aber verdienen die beiden Blätter, welche die zwölf Statuen des westlichen Chores — die Bilder der ursprünglichen Stifter und Wohlthäter des Domes — darstellen. Diese Blätter sind von Haach eben so treu und geistvoll gezeichnet, wie von Schlick mit zarter Sorgfalt lithographirt; es sind kleine Meisterwerke in der Auffassung alterthümlich historischer Eigenthümlichkeit. Ueber die letztere brauche ich hier nichts hinzuzufügen; ich habe diese für die Geschichte der deutschen Sculptur so überaus wichtigen Arbeiten in meinem Handbuch der Kunstgeschichte bereits näher charakterisirt.

Ich übergehe einige andere, minder bedeutende Sculpturen des Domes, die in den in Rede stehenden Heften noch enthalten sind, um über die letzten Blätter noch ein Paar Worte zu sagen. Diese bringen die Darstellungen von ein Paar anderen naumburgischen Monumenten. Zunächst die eines alterthümlichen Gebäudes im spätromanischen Style, einer Curie in der Nähe des Domes, in Ansicht, Grundrissen, Durchschnitten und Details, für die Anschauung der Privatarchitektur jener frühen Zeit ein sehr wichtiges Beispiel. Sodann Grundriss und Ansicht der Wenzelskirche, eines sonderbaren Gebäudes aus der Spätzeit des germanischen Styles.

Eben so reichhaltig wie diese bildlichen Darstellungen ist der Text, welcher sie begleitet (62 S. in Fol.). Herr Geh. Rath Lepsius, von dem der grössere Theil desselben herrührt, hat mit grosser Sorgfalt und Umsicht eine Schilderung des Gebäudes und all seiner besonderen, technischen, construktiven und ästhetischen Eigenthümlichkeiten entworfen; hierauf folgt eine gründliche, urkundlich gesicherte Darstellung der den Bau betreffenden historischen Verhältnisse, denen gemäss Herr Lepsius die Ansicht, die er sich über das Alter der verschiedenen Bautheile gebildet, zu entwickeln und gegen anderweitige Einwürfe festzustellen sucht. Die nachträglichen Bemerkungen von der Hand des Herausgebers tragen wesentlich zum näheren Verständniss der Besonderheiten des Domgebäudes und der mitgetheilten Darstellungen desselben bei, wie sie auch das Nöthige über die andern beiden Gebäude, die im Vorigen genannt sind, beibringen.

Ich muss mir von den Lesern des Kunstblattes die Erlaubniss erbitten, auf die kunsthistorischen Resultate, welche Herr Geh. Rath Lepsius vorlegt, hier etwas näher eingehen zu dürfen. Der Gegenstand ist für die vaterländische Kunstgeschichte, für die Culturgeschichte überhaupt, zu wichtig, um nicht auf eine ausführlichere Erörterung Anspruch zu haben. Der würdige Verfasser selbst, bei dem wir es nicht, wie leider sonst so oft, mit einer vorgefassten Meinung zu thun haben, wird es nicht anmaassend finden, wenn ich die Gründe seiner Ansicht einer Kritik unterwerfe und die entgegenstehende Ansicht näher darzulegen suche. Die wichtigsten Daten für die Baugeschichte des Domes bestehen darin, dass ein Domgebäude an dieser Stelle im Anfang des 11ten Jahrhunderts gebaut und zwischen 1040—1050 eingeweiht worden ist, und dass im Jahr 1249 bedeutende Zurüstungen zu einer neuen Vollendung des Domgebäudes vorbereitet wurden. Das Letztere bezieht sich ohne allen Zweifel (und aus wichtigen Nebengründen) auf den Bau des westlichen Chores, und wir ge-

winnen dadurch für die Periode des frühgermanischen Styles in Deutschland einen bedeutsamen Anknüpfungspunkt mehr [1]). Es ist aber in Frage zu stellen, ob die älteren Theile des Domgebäudes noch seiner ersten Gründung im 11ten Jahrhundert, oder ob sie einer Erneuung aus der späteren Zeit des romanischen Styles (d. h. etwa dem Anfange des 13ten Jahrhunderts, worüber jedoch kein bestimmtes historisches Datum vorhanden ist) angehören. Herr Lepsius entscheidet sich für die erstere Annahme und bekämpft die zweite, die von mir in meinem Handbuche der Kunstgeschichte aufgestellt ist. Es handelt sich bei diesem Streit aber keineswegs um lokale Interessen, d. h. um den Naumburger Dom allein; es handelt sich zugleich, worauf auch Herr L. eingeht, um einen grossen Cyklus von Gebäuden, die mit den älteren Bautheilen des Naumburger Domes übereinstimmen und deren grössere Zahl sich in den Gegenden des mittleren Deutschlands vorfindet; und es handelt sich, unter einem noch umfassenderen Gesichtspunkte, überhaupt darum, ob wir jene eigenthümliche Ausbildung des künstlerischen Sinnes, die sich in diesen Gebäuden kund giebt, bereits der Frühzeit des 11ten Jahrhunderts zuschreiben dürfen. Ich habe diesen Streit schon einmal, im Kunstblatt 1842, Nr. 73, gegen den Sohn des Herrn Geh. Raths Lepsius, Herrn Dr. C. R. L., durchgefochten; ich erlaube mir, um das schon Gesagte nicht zu wiederholen, darauf zurück zu verweisen. Ich werde hier nur die besondern Gründe, die Herr Geh. Rath L. aufführt, in's Auge fassen. Der Text des letzteren war ohne Zweifel bereits gedruckt, als die genannte Nummer des Kunstblattes erschien; eine Bezugnahme von seiner Seite auf diese findet also nicht statt.

Die Gründe, die Herr Geh. Rath Lepsius für seine Ansicht vorführt, bestehen zunächst im Wesentlichen darin, dass bei den zahlreichen Urkunden zur Geschichte des Naumburger Domkapitels und namentlich bei der grossen Anzahl von Nachrichten, die uns aus der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts vorliegen, weder von einer gewaltsamen Zerstörung oder Beschädigung des alten Gebäudes die Rede sei, noch direkt von den Anstalten für einen Neubau gesprochen werde, noch Etwas über eine neue Einrichtung desselben bekannt sei. Ich gebe sehr gern zu, dass dies, wenn man meiner Ansicht folgt, auffällig erscheinen muss; ich kann aber nicht einsehen, dass dadurch die Unstatthaftigkeit der letzteren sofort erwiesen sei. Die Beispiele, dass uns in der Kunstgeschichte die urkundlichen Nachrichten verlassen, kommen zu häufig, und in den evidentesten Fällen, vor, als dass wir nicht auch die Möglichkeit dieses Falles hier, trotz aller entgegenstehenden Bedenken, anzunehmen berechtigt wären. Liegt doch auch für den Neubau des östlichen Chores am Naumburger Dome (im 14ten Jahrhundert) und für die neue Einweihung desselben, die jeden-

[1]) Ein sehr erfahrener Freund des Unterzeichneten, der aber den Beginn der germanischen (gothischen) Bauweise in Deutschland möglichst spät zu setzen liebt, behauptete, die Urkunde vom Jahr 1249 müsse nothwendiger Weise auf das, noch im romanischen Styl aufgeführte Schiff der Kirche bezogen werden. Dem kann ich jedoch auf keine Weise beistimmen. Die ganze Fassung der Urkunde widerspricht dieser Ansicht ebenso, wie unsere seitherigen Ergebnisse in der kunsthistorischen Forschung. Wohl kein romanisches Gebäude in Deutschland, von dem wir ein sicheres Datum haben, reicht, rücksichtlich seiner Gründung, bis in diese Zeit herab, während wir gleichzeitig sichere Daten über die erste Aufnahme des germanischen Styles bereits in genügender Anzahl, z. B. in dem Chore der Kirche des, Naumburg benachbarten Schulpforta, besitzen.

falls erfolgen musste, da der Altar beträchtlich weiter ostwärts gerückt ist, als er früher gestanden haben kann, durchaus nichts von urkundlicher Nachricht vor! Indess fehlt es doch auch nicht ganz an Andeutungen, die für eine Erneuerung des im 11ten Jahrhundert gegründeten Domgebäudes, und zwar für die frühere Zeit des 13ten Jahrhunderts, zu sprechen scheinen. Ich habe bereits in No. 73 des Kunstblattes für 1842 bemerkt, dass die Urkunde des Jahres 1249, nach dem einfachsten Verständniss ihrer Worte, drei Bauzeiten unterscheiden lehre: die erste Gründung (im 11ten Jahrhundert), die Erbauung der Kirche durch die Nachkommen (die den Leuten zur Zeit des Jahres 1249 als „bekannt" (certum est) genannt wird, somit irgendwie noch in ihrer Erinnerung haften musste) und die vorbereitete Vollendung (den westlichen Chorbau). Eben daselbst habe ich auf eine Urkunde vom Jahr 1228 aufmerksam gemacht, die auf ein Zusammenhalten aller Mittel schliessen lässt, in der Epoche, in welche ich den Neubau setze. Und wichtiger noch ist eine von Herrn Geh. Rath L. angeführte Urkunde vom Jahr 1213, die von der „Herstellung der Gebäude der Kirche" spricht. Herr L. behauptet zwar, dies könne nicht auf die Kirche selbst bezogen werden, und erläutert jenen Ausdruck demzufolge durch eine Urkunde von 1223, die ausdrücklich des Baues eines Kapitelsaales und eines Schlafsaales gedenkt. Indess ist der direkte Bezug der Urkunde von 1223 auf die von 1213 doch willkürlich; und wenn auch nicht behauptet werden darf, dass die letztere sich nur auf die Kirche beziehe, so lässt sie jedenfalls Bauunternehmungen im Interesse der Kirche erkennen, bei denen eine Erneuung der letzteren oder deren Beginn sehr wohl mit eingeschlossen sein konnte. Die Urkunde von 1223 ist in der Kirche selbst ausgestellt. Dies ist indess ebenfalls kein Gegenbeweis gegen meine Annahme; denn die bezügliche Verhandlung konnte sehr wohl vor sich gehen, wenn selbst auch nur noch ein Theil des alten oder erst nur ein Theil des neuen Gebäudes — etwa der Chor — vorhanden war [1]).

Herr Lepsius sieht übrigens sehr wohl ein, wie abweichend der Baustyl der älteren Theile des Naumburger Domes von dem so mancher anderen Gebäude in Deutschland ist, die mit Nothwendigkeit in das 11te Jahrhundert gesetzt werden müssen. Er sieht sich demnach veranlasst, hier (und ohne Zweifel auch bei jenen anderweitigen Bauten, die mit dem Style des Naumburger Domes übereinstimmen) eine ganz besondre Bauschule anzunehmen, und zwar leitet er dieselbe aus — der Lombardei her. Ich muss

[1]) Was jenen ältern Theil der Krypta des Naumburger Domes anbetrifft, so erklärt Herr L. denselben, historischen Andeutungen gemäss, als den Rest eines Kirchenbaues, der kurze Frist vor der Aufführung des eigentlichen Domgebäudes begonnen sei; die Anlage des letzteren, als eine Stiftskirche von erheblicher Bedeutung, habe dann eine Veränderung und Ausdehnung des alten Planes nöthig gemacht. Die bedeutende Stylverschiedenheit zwischen diesem alten und den späteren Theilen der Krypta macht aber schon an sich die Annahme einer so kurzen Zwischenzeit bedenklich. Meiner Ansicht folgend, würde es vielmehr zunächst begründet erscheinen, den alten Theil der Krypta überhaupt als Rest der alten Stiftskirche, und zwar als ihren einzigen Rest, zu betrachten. Doch möchte ich auch dies nicht ohne Weiteres unterschreiben. Auch diese Formen sehen mir fast jünger aus, als der Anfang des 11ten Jahrhunderts; ich möchte sie lieber in die Periode um den Anfang des folgenden setzen, wo etwa der Chorbau erneut sein mochte. Indess soll hiemit für jetzt noch keineswegs ein definitives Urtheil ausgesprochen sein.

gestehen, es ist fast betrübend, in einer sonst so gehaltreichen und verdienstlichen Schrift eine Voraussetzung auf's Neue auftauchen zu sehen, deren gänzliche Willkürlichkeit und Unstatthaftigkeit nach den neueren Forschungen auf's Vollkommenste zu Tage liegt und die wir schon als völlig antiquirt betrachten zu dürfen glaubten. Einflüsse italienischer Kunst auf die deutsche, wenigstens Einflüsse von irgend erheblicher und durchgreifender Bedeutung sind im Laufe des Mittelalters durchaus nicht nachzuweisen, vielmehr nur das Gegentheil; sie beginnen erst mit der modernen Entwickelung der Kunst und bilden erst von dieser Zeit ab eine Tradition, die man geraume Frist und zur sehr geringen Ehre unserer vaterländischen Geschichte irrthümlich auch auf die ältere Zeit anzuwenden liebte. Herr L. behauptet, in der Lombardei seien die Typen der altchristlichen Baukunst zuerst verlassen und statt ihrer das System der gewölbten Basilika eingeführt; er citirt dazu mein Handbuch der Kunstgeschichte, wo ich Aehnliches aber lediglich nur in Bezug auf italienische Verhältnisse ausgesprochen habe. Herr L. stellt ferner als Hauptbeispiel die Kirche S. Micchele zu Pavia auf, deren willkürlich vorausgesetztes frühes Alter schon so viel Verwirrung in der Kunstgeschichte angerichtet hat, obgleich diese Fiktion schon längst durch Cordero [1]) in ihrer ganzen Haltlosigkeit dargestellt ist. Und abgesehen hievon, wie wäre es irgend denkbar, dass aus der plumpen Schwerfälligkeit dieser Kirche und andrer lombardischen Kirchen, die notorisch nicht direkt in den Schluss der Periode des romanischen Styles fallen, eine so eigenthümliche, edle und anmuthvolle Ausbildung der Architektur hervorgegangen wäre, wie sich diese am Naumburger Dome und den ihm verwandten kirchlichen Gebäuden Deutschlands zeigt?

[1]) „Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda." Die wichtigsten Stellen dieser Schrift, die sich auf die Kirche S. Micchele beziehen, habe ich in der Uebersetzung im „Museum, Blätter für bildende Kunst," 1834, No. 6 f. bereits dem deutschen Publikum vorgelegt. (Kl. Schriften, I., S. 203.) Herr L. citirt für die Kirche S. Micchele die Notizen, die sich über sie bei Serradifalco (del duomo di Monreale p. 79, nr. 10) finden. Serradifalco hat diese Notizen offenbar aus Cordero entlehnt und giebt die Ansichten des letzteren wenigstens halb und halb zu; er hütet sich zwar, an dieser Stelle Cordero's Namen zu nennen, bezieht sich aber auf ihn gleich in den folgenden Anmerkungen. Herr L. behauptet in Bezug auf diese Notizen, die Kirche S. Micchele müsse unbedenklich mindestens in den Anfang des 11ten Jahrhunderts gehören; die Gründe ist er schuldig geblieben. Cordero entwickelt seine Ansicht, derzufolge die Kirche in den Schluss des 11ten Jahrhunderts falle, mit Ausführlichkeit und Umsicht. Noch ist hier eines neuesten Werkes zu gedenken, welches derselben einige grosse bildliche Darstellungen und erläuternden Text widmet: „H. Gally Knight, the ecclesiastical architecture of Italy from the time of Constantine to the fifteenth century, London 1842." Gally Knight bleibt bei der alten abenteuerlichen Fiktion stehen, die die Kirche der Zeit der Longobardenherrschaft, und zwar dem 7ten Jahrhundert zuschreibt. Er kennt die Ansichten Cordero's, führt dessen Gründe jedoch in höchst oberflächlicher, zusammenhangloser Weise auf und bekämpft sie mit noch grösserer Oberflächlichkeit. Zur näheren Begründung seiner eigenen Ansicht bringt er durchaus nichts Neues bei. Er nennt zwar nicht Cordero, sondern den Grafen San Quintino als den Urheber der von ihm bestrittenen Ansichten, doch sieht man, dass es sich ganz um dieselben Punkte handelt. Ich weiss nicht, ob etwa Cordero und San Quintino dieselbe Person sein mögen.

Während Herr L. aus den historischen Urkunden zu erweisen sucht, dass die älteren Theile des Naumburger Domes dem 11ten Jahrhundert angehören müssen, bemüht er sich, aus der Eigenthümlichkeit ihres Styles den Beweis zu führen, dass sie nicht aus späterer Zeit herrühren oder wenigstens nicht, im Gegensatz gegen meine Ansicht, in die Schlussperiode des romanischen Styles gehören können. Er bezieht sich hiebei wieder auf mein Handbuch und stellt es dar, dass der Naumburger Dom und der Cyklus der ihm verwandten Gebäude eine klare, in sich harmonische Ausbildung zeigen, während anderweitig, und besonders am Niederrhein, die Kirchen aus dem Schluss der romanischen Periode (d. h. aus dem Ende des 12ten und besonders aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts) eine, oft sehr befremdliche, oft fast barocke Entartung des Styles erkennen lassen. Dies ist unbedenklich richtig, und ich habe dies barocke Wesen am Niederrhein, seit ich mein Handbuch schrieb, durch eigne Anschauung in einzelnen Fällen noch befremdlicher gefunden, als es die bildlichen Darstellungen errathen liessen. Daneben habe ich aber auch in andern Fällen, in ganzen Baustücken wie in einzelnen Details, Zeugnisse eines grossen und sehr edlen Schönheitssinnes gefunden, namentlich viele Detailbildungen, die denen, welche an dem Cyklus des Naumburger Domes vorkommen, auffällig verwandt erscheinen. Unter vielen will ich hier nur ein wenig bekanntes Beispiel anführen: die Kirche der ehemaligen Abtei Brauweiler, ein Paar Stunden westlich von Köln. Diese Kirche, ein grosser und prachtvoller Bau, zeigt eine allerdings höchst eigenthümliche Ausbildung des spätromanischen Styles; aber wir begegnen gerade hier in Einzelheiten mancher überraschenden Aehnlichkeit mit denen des Naumburger Domes; so sind namentlich die Lünetten über den Thüren in den Seitenwänden des Chores der Lünette der einen Chorthüre des Naumburger Domes (bei Puttrich, Taf. 14, a.) auffallend ähnlich. Die Kirche von Brauweiler wurde im 11ten Jahrhundert gebaut (1028 zum ersten Mal und, nach einem Neubau, 1061 zum zweiten Mal geweiht); im Anfange des 13ten Jahrhunderts aber ward fast die ganze Abtei durch eine Feuersbrunst verzehrt. Wenn wir nun in der Krypta der Kirche, sehr abweichend von dem Oberbau und mit einigen Bauveränderungen, die nur durch einen Neubau des Oberbaues veranlasst sein konnten, sehr einfache, streng und schwer romanische Formen wahrnehmen, die auf's Entschiedenste mit denen übereinstimmen, welche wir in jener Gegend an Bauten des 11ten Jahrhunderts, z. B. in der Basilika St. Georg in Köln, wahrnehmen, so werden wir diese Krypta natürlich für einen Rest des 11ten Jahrhunderts, den Oberbau aber für eine Erneuung nach dem eben genannten Brande — d. h. für gleichzeitig mit der von mir vorausgesetzten Erneuung des Naumburger Domes — halten müssen.

Nach meiner Ansicht sind die Unterschiede zwischen den betreffenden Bauwerken des Niederrheins und denen in Thüringen und den benachbarten Gegenden nur durch lokale Eigenthümlichkeiten veranlasst. Wir bemerken am Niederrhein schon früh eine Neigung zu einer malerisch bunten und reichen Entfaltung der Architektur. Daher schon früh diese imposante, sich in der Perspektive mannigfach verschiebende Thurmanlage, diese Mannigfaltigkeit der Absiden, dies reiche Gallerien-, Nischen- und Säulenwerk im Aeussern und Innern. Die Westseite des Domes von Trier, der untere Theil der Westseite von S. Pantaleon zu Köln, die dortige Kirche Maria auf dem Kapitol, die grosse Kirche von Laach u. s. w. geben dafür

mehr oder weniger frühe Beispiele. Es liegt in der Natur der Sache, dass eine solche Sinnesrichtung bei dem Ausgange der romanischen Periode, in einer Zeit, da gerade in dieser Gegend eine äusserst lebhafte Bauthätigkeit erwachte, auf mancherlei Abwege führen und dadurch jenes barocke Wesen begründen musste. In den sächsisch-thüringischen Gegenden aber sehen wir in der ganzen Periode des romanischen Styles Nichts der Art, wenigstens nicht vorherrschend; die ganze Gefühlsweise ist hier von Hause aus schlichter und klarer; es war somit auch keine namhafte Gelegenheit zu ähnlichen Ausartungen gegeben.

Nicht die architektonische Composition ist es, worin die wesentlichsten historischen Unterschiede in der Architektur beruhen, sondern vielmehr die Bildung der Details, die Art und Weise, wie sich in ihnen (freilich nach Maassgabe der Gesammt-Composition und in Bezug auf die Verhältnisse derselben) das architektonische Lebensgefühl entwickelt. Ich erinnere hier an das, was ich bereits oben über die Bedeutung des architektonischen Details gesagt habe. Der Vergleich mit der Sprache, auf den ich schon oben hingedeutet, dient auch hier, die Sache wesentlich klar zu machen; denn die Architektur ist recht eigentlich eine Sprache, die des räumlichen Gefühles, und sie hat als solche zugleich den Vorzug, dass sie Jedem verständlich ist, der seinen Sinn für sie öffnet. Nicht der Aufbau dieses oder jenes Dichtwerkes bestimmt dessen Zeit, sondern die Weise des sprachlichen Ausdrucks, die grammatische Fügung der Worte. Die Lieder von Siegfried und Chrimhild sind Jahrhunderte hindurch gesungen; die Sprache des Nibelungenliedes charakterisirt die Zeit, aus welcher das Gedicht in seiner gegenwärtigen Gestalt herrührt. Freilich müssen wir es zugeben, dass auch in diesen Verhältnissen, was den Fortschritt der Entwickelung anbetrifft, lokale Unterschiede statt finden können; an dem einen Orte wird man dem Gange der Zeit voranschreiten, an dem andern wird man hinter ihm zurückbleiben. Aber diese Unterschiede können dennoch keine wesentliche Bedeutung haben; es kann sich bei ihnen im Allgemeinen wohl um Jahrzehnte, nicht um Jahrhunderte handeln. Die Architektur, wie die Sprache, hat in ihrem Innersten ein tief bedeutsames, ein ethisches Moment, — sie hatte es wenigstens, so lange sie volksthümlich war; sie hat es selbst noch heute, wenn auch verborgen, in Mitten ihrer gelehrt conventionellen Ausübung. Die Architektur ist den Menschen, den Völkern ursprünglich angeboren, nicht angelernt, und wo sie Fremdes sich aneignen, verwandeln sie dasselbe dennoch alsbald in ihr selbständiges geistiges Eigenthum. Sie ist der Ausdruck des Formensinnes, des Gesichtsvermögens, welches der bestimmten Zeit wie dem bestimmten Volke eigen ist; und wie die ganze geistige Bildung der Völker vorschreitet, wie Sprache und Sitte und Leben sich klarer, zusammenhängender, organischer gestalten, so entwickelt sich gleichmässig auch ihr Sinn für den Organismus der Architektur, — für das architektonische Detail.

Das Letztere also haben wir vorzugsweise, mehr als die äussere Composition, in's Auge zu fassen, wenn es sich um architekturhistorische Untersuchungen handelt. Kehren wir mit solcher Ansicht zu den älteren Theilen des Naumburger Domes zurück, so finden wir allerdings zwar keinen Ueberfluss an architektonischen Details, vielmehr in dem Ganzen vorherrschend jene Klarheit und Ruhe, die ich vorhin als allgemeine Eigenthümlichkeit der betreffenden Bauwerke jener Gegend bezeichnete; die gesammten Bogenwölbungen des Innern sind besonders noch schlicht und einfach gehalten.

Aber wir finden, dass die Details, wo das ästhetische Gefühl eine reichere Gliederung forderte, in der Pfeilerformation des Innern, und besonders in den Deck- und Fussgesimsen der Pfeiler und Säulen sowie in den Kranz- und Fussgesimsen des Aeussern u. s. w., mit einem Lebensgefühl, mit einer Schönheit des elastischen Schwunges gebildet sind, die nothwendig ein schon vollendetes Stadium architektonischer Entwickelung bezeichnen. Ebenso bemerken wir in den ornamentistischen Zierden, besonders der Kapitäle, eine Leichtigkeit, eine harmonische Durchbildung, selbst schon ein zierlich elegantes Spiel, dass wir hierin mit gleicher Nothwendigkeit das Endresultat solcher Entwickelung vor uns sehen. Ja, bei aller Klarheit in der Gesammtanordnung fehlt es selbst nicht an einzelnen Willkürlichkeiten, die bereits auf eine beginnende Ausartung hindeuten. Dahin rechne ich die gesetzwidrige zahnförmige Verzierung, die in dem südlichen Giebel des Querschiffes an den Giebelgesimsen emporsteigt, das rautenförmige Fenster mit seinem Lilienschmuck in demselben Giebel und das incongruente Verhältniss des Fensters zu den Giebelgesimsen. Dahin ebenso, und noch mehr, den obersten Theil der östlichen Thürme, soweit diese überhaupt dem alten Bau angehören. Hier sehen wir unter dem Hauptgesims einen rundbogigen Fries, und unter diesem einen zahnförmigen Fries hinlaufen, eine Tautologie der Formen, die schon auf direktem Missverständniss beruht, die sich aber ähnlich an spätromanischen Bauten des Niederrheines wiederholt. Man wird allerdings einwerfen, der gesammte Oberbau dieser Thürme könne füglich jünger sein, als der Körper des Gebäudes, und ohne Zweifel wird er erst nach dessen Vollendung zur Ausführung gekommen sein; dennoch zeigt seine ganze Gestaltung im Uebrigen so wenig stylistische Verschiedenheit von jenem, dass wir ihn wenigstens einer noch durchaus nahe liegenden Bauperiode zuschreiben müssen.

Die Kunstgeschichte, wie alle Geschichte, bildet eine Wissenschaft, die mehr will als leere Namen und Jahrzahlen zusammenhäufen; sie will den Organismus des Lebens aufsuchen und ihn durch die verschiedenen Momente seiner Entwickelung verfolgen. Gehen wir von solchem Standpunkte aus, wie wir doch wohl nicht anders können, so können wir auf keine Weise zugeben, dass eine Ausbildung der eben angedeuteten Art, die in sich schon völlig abgeschlossen ist und die sich sogar bereits der Entartung zuneigt, einer Periode des Mittelalters angehöre, die für die bezüglichen Verhältnisse fast noch gar keine Vergangenheit hat, die vielmehr selbst noch, wie andere genügend gesicherte Beispiele darthun, auf der Stufe einer halb barbarischen Rohheit steht. Wo wären für den Anfang des 11. Jahrhunderts die Vorstufen zu finden, die zu einer also vollendeten Ausbildung hinüberführten? Halten wir an andern gesicherten Beispielen fest, so müssen wir Jahrhunderte weiter schreiten, um den entsprechenden Zeitraum zu finden, und wir können in der That nur den Anfang des 13ten Jahrhunderts als die Periode bezeichnen, in welcher die älteren Theile des Naumburger Domes aufgeführt sind. Die Uebereinstimmung der Details mit denen urkundlich sicherer Gebäude aus dieser Zeit ist hiefür völlig entscheidend. Einige Beispiele der letzteren habe ich in Nr. 73 des Kunstblattes für 1842 aufgeführt.

Ich bin sogar der Ansicht, dass dieser Neubau des Domes mit der Hinzufügung des westlichen Chores als eine gemeinsame, zusammenhängende Unternehmung betrachtet werden muss, dass man nämlich gleich beim Be-

ginn des Neubaues diese Choranlage beabsichtigt und dass zwischen der Vollendung des Schiffes und der Aufführung des Chores keine gar lange Pause statt gefunden habe. Der Chor hat allerdings zwar einen ganz abweichenden Styl, den germanischen in seiner ersten Ausbildung; aber wir wissen, dass dieser Styl ursprünglich nicht auf deutschem Boden erwachsen war, dass man ihn in einem gewissen Maasse der Ausbildung aus Frankreich empfing, und dass er nun in Deutschland plötzlich und unvermittelt neben die Werke des romanischen Styles trat, in seiner jungfräulichen Frische ein neues Leben und Schaffen erweckend und sich rasch zu einem deutschen Architekturstyl umgestaltend. Näher hierauf einzugehen, würde hier zu weit führen. Augenscheinlich trat aber mit dem Bau des westlichen Chores ein andrer Meister in die Leitung des Naumburger Dombaues ein. Die Hinzufügung des abweichenden Neuen brachte, bei dem Ansatz des Chores an das Schiff, manche kleine Incongruenzen hervor, die sich aber auf diese Weise naturgemäss von selbst erklären und wofür wir keinesweges einen Jahrhunderte langen Stillstand der Arbeit anzunehmen brauchen. Interessant ist es, dennoch eine Art Uebergang zwischen dem Alten und Neuen wahrzunehmen. Das erste Stockwerk des südwestlichen Thurmes ist zwar schon mehr germanisch als romanisch gestaltet, aber dennoch sind, in der Anordnung und Behandlung des Hauptbogens an demselhen, die romanischen Reminiscenzen nicht völlig verwischt. Und gerade dasselbe Ornament, welches diesen Bogen schmückt, kehrt an dem westlichen Chore selbst, in dem Gesims unter seinen Fenstern, wieder.

Ein noch auffälligeres Beispiel von der unmittelbaren Zusammenstellung germanischer und romanischer Formen und zugleich eine neue Bestätigung meiner Ansicht über die Bauzeit der älteren Theile des Naumburger Domes giebt die Kirche von Freiburg an der Unstrut, wenige Stunden von Naumburg, über die, beiläufig bemerkt, gar kein urkundliches Datum vorliegt. (S. Puttrichs Denkmale, II, Lief. 7 u. 8.) Wir gewahren an den älteren Theilen dieser Kirche ganz denselben Styl, wie an den älteren Theilen jener, nur noch ein etwas grösseres Streben nach Eleganz und bunter Dekoration. Der Naumburger Dom gab ohne Zweifel das Vorbild für die Freiburger Kirche, und diese folgte jenem, wie im künstlerischen Style, so auch in der Zeit nach. An dem südwestlichen Thurme der letzteren, im ersten Stockwerk des Oberbaues, erscheinen aber bereits Fenster von entschieden germanischer Form, wenn auch noch in deren primitiver Ausbildung, während das zweite Stockwerk wiederum mit Entschiedenheit den spätromanischen Formen folgt. Unbedenklich haben wir diesen südwestlichen Thurm als das jüngste Stück der älteren Bautheile zu betrachten, aber die Formen des zweiten Stockwerkes bezeugen es, dass er dennoch derselben Bauperiode angehört. Die letztere reicht also augenscheinlich bis in die Zeit hinab, in welcher in dieser Gegend der germanische Styl eingeführt ward; der romanische Baustyl, in dem letzten Stadium seiner Entwickelung, war noch in voller Gültigkeit, als der neue Baustyl eintrat und der Meister, der noch dem ersteren folgte, dennoch nicht umhin konnte, dem letzteren bereits seine Huldigung darzubringen.

Die Kirche von Freiburg gehört mit zu dem Cyklus jener spitzbogig-romanischen Gebäude aus den mittleren Gegenden von Deutschland, welche Herr Lepsius dem 11. Jahrhundert vindicirt. Er hebt besonders noch zwei andere von diesen Gebäuden hervor, deren angenommenes Alter er mit vorzüglicher Entschiedenheit behauptet. Die eine von diesen ist die Kirche

von Memleben an der Unstrut. Ich mag hier, zur Bekämpfung seiner Ansicht, nicht wiederholen, was ich über dieselbe bereits früher, wenn auch noch nicht ganz von meinem gegenwärtigen Standpunkte aus, im „Museum, Blätter für bildende Kunst", 1834, Nr. 21 und 1837, Nr. 28, gesagt habe. Ich bemerke nur das Eine, dass abgesehen von allen andern, sehr schlagenden Kriterien und abgesehen davon, dass die schlichten Arkaden des Schiffes dieser Kirche mit dem Ganzen des Gebäudes ein Guss sind, schon die Gesimse an den Pfeilern dieser Arkaden die späte Bauzeit erkennen lassen. Herr L. behauptet, vor allen Dingen könne auch die Krypta nicht in die spätromanische Bauperiode, d. h. in den Anfang des 13ten Jahrhunderts, fallen, da in dieser Zeit überhaupt keine Krypten mehr vorkämen. Er bezieht sich hiebei auf die bekannte Stelle im Titurel, die bei der Schilderung des Graltempels die Anlage der Krypten verwirft, übersieht aber zweierlei. Erstens bewegt sich diese ganze Schilderung, wie sie uns vorliegt, augenscheinlich in den Prinzipien des germanischen Styles, der allerdings keine Krypten mehr kennt, der in Deutschland aber erst um die Mitte des 13ten Jahrhunderts allgemein zu werden begann; und zweitens kann sie für den in Rede stehenden Zweck überhaupt gar nichts beweisen, da sie der Ueberarbeitung des Gedichts aus dem 14ten Jahrhundert angehört und wir keineswegs wissen, wie die Stelle in Wolframs ursprünglicher Abfassung gelautet haben mag, vorausgesetzt, dass er wirklich etwas dem Aehnliches hatte. Und war dies leztere der Fall, so konnte er sie füglich seinem französischen Vorbilde oder überhaupt der französischen Anschauungsweise entlehnt haben, wenn er auch im Uebrigen seine Vorgänger eben so gewaltig überflügelte, wie es mit der deutsch-germanischen Architektur im Verhältniss zur französisch-germanischen der Fall war.

Die zweite Kirche, die Hr. Lepsius namhaft macht, ist der Dom zu Merseburg, oder vielmehr die älteren Theile desselben. Hr. Lepsius hat seine Ansichten über dies Gebäude in einer besondern Abhandlung ausführlicher dargelegt, die unter dem Titel: „Der Dom zu Merseburg, dessen Geschichte und Architektur, nach Anleitung der Quellen entwickelt", den „Neuen Mittheilungen" des thüringisch-sächsischen Vereins für Erforschung des vaterländischen Alterthums, Band 6, Heft 4, einverleibt und zugleich in einem Separatabdruck (Halle 1842) erschienen ist. Ich bemerke zunächst, dass diese Abhandlung in äusserst dankenswerther Weise alle urkundlich historischen Nachrichten, die mit dem Merseburger Dom irgend in näherer Berührung stehen, im Originaltext und in übersichtlicher Folge zusammenstellt, wodurch der kunsthistorischen Forschung ein sehr schätzbares Material geboten wird; — es wäre nur zu wünschen, dass wir recht viele Monographien solcher Art erhielten. Wir ersehen daraus, dass auch diese Kirche ursprünglich aus dem elften Jahrhundert herrührt, indem sie in den Jahren von 1015—1021 gebaut und das „Sanctuarium" 1042 erneut wurde, während von einem Neubau, der in der Zeit um 1200 oder in der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts vorgefallen, keine Rede ist. Ich zweifle nicht daran, dass wir hier in der That einige Reste aus dem elften Jahrhundert vor uns sehen, nämlich die Krypta, soweit die Darstellung ihrer Pfeiler bei Puttrich (Abth. II, Lief. 1 u. 2, Taf. 5, u u. v) ein genügendes Urtheil zulässt, und die beiden runden Thürme zur Seite des Chores. Ausserdem behauptet aber auch Hr. L., dass das Querschiff nebst dem Chore, sowie die Vorhalle der Kirche (und also auch der Unterbau der westlichen Thürme, der mit der Vorhalle

gleichzeitig ist, indem er mit ihr in Mauerverbindung steht) dem elften Jahrhundert angehören. Diese Theile sind im spitzbogig romanischen Style ausgeführt, der hier aber durch grosse Schlichtheit und Schmucklosigkeit, sowie durch die hohen, spitzbogig eingewölbten Fenster und durch ähnliche Fensterblenden im Giebel wiederum ein eigenthümliches Gepräge gewinnt [1]).

Wir sehen hier also den Spitzbogen, der sich bei den Gebäuden des in Rede stehenden Styles vorherrschend nur im Innern zeigt, zugleich auch ins Aeussere übertreten, aber in eigenthümlicher, schlichter und strenger Weise. Es ist für die Entwickelungsverhältnisse der mittelalterlichen Baukunst interessant, auch hiebei einen Augenblick näher zu verweilen. Was die spitzbogigen Fenster anbetrifft, so wird von andrer Seite (durch Hrn. Dr. C. R. Lepsius) zwar behauptet, sie seien in späterer Zeit eingebrochen; Hr. Geh.-Rath L. erwähnt aber nichts von dieser Annahme, und in der That scheint sie nicht sonderlich statthaft. Wenigstens kommen solche Fenster an andern Gebäuden dieser Gegend, die auch im Uebrigen mit dem Style des Merseburger Domes übereinstimmen, mehrfach vor, z. B. an den älteren Theilen der Kirche von Nienburg an der Saale (Puttrich, Abth. I, in dem Abschnitt von Lief. 4—7), bei denen durchaus nicht auf eine Bauveränderung solcher Art geschlossen werden kann. Ich muss diese Erscheinung vielmehr als eine Eigenthümlichkeit des deutschen Nordostens betrachten, zu dessen Bauweise wir in dieser Gegend den Uebergang vor uns sehen. Der hohe Spitzbogen mit schlichter breiter Laibung, im Ganzen der romanischen Form entsprechend, erhält sich in diesem Flachlande Deutschlands, und besonders in den baltischen Küstenländern, bis ziemlich tief in die germanische Periode hinein, deren Bildungsweise auch später durch ihn mehr oder weniger modificirt erscheint. Ich habe eine Reihe

[1]) Ich kann leider über den Merseburger Dom nicht aus eigener Anschauung berichten, da ich ihn zwar gesehen, aber vor längerer Zeit und zu flüchtig, als dass ich ein genügendes Urtheil bewahrt hätte. Ich bin demnach auf die angeführten Abbildungen bei Puttrich beschränkt, und ausserdem auf einige nähere Mittheilungen, die mir Herr Pastor Otte zu Fröhden bei Jüterbog, ein eifriger und thätiger Alterthumsforscher, freundlichst zukommen liess. Von Herrn Otte rühren in den Neuen Mittheilungen des thüringisch-sächsischen Vereins mehrere Abhandlungen her, welche die Kunstdenkmäler der dortigen Gegend behandeln. Ich erlaube mir, auf zwei von diesen Abhandlungen, die zugleich in Separatabdrücken erschienen sind, aufmerksam zu machen. Die eine ist ein „Kurzer Abriss einer kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters, mit besonderer Beziehung auf die königl. preuss. Provinz Sachsen“ (Nordhausen 1842), und giebt in gemeinfasslicher Weise, als ein vortrefflicher Leitfaden für den Laien, Uebersicht und Standpunkte für das Gebiet der Denkmälerkunde; dabei ist zugleich eine bedeutende Anzahl belehrender Notizen über den besonderen Kreis der sächsischen Denkmäler eingeschaltet. Die zweite Abhandlung führt den Titel: „Die Kirche des ehemaligen Cisterzienser-Mönchsklosters zu Zinna“ (Halle 1843). Sie ist nach Maassgabe des ebengenannten Abrisses abgefasst und bringt uns nähere Nachricht über ein sehr merkwürdiges Gebäude und beiläufig auch über mehrere ähnliche derselben Gegend, in denen allen wir, ebenso wie in den betreffenden Theilen des Merseburger Domes, den romanischen Spitzbogenstyl erkennen. Die Kirche von Zinna ist aber jedenfalls spät, da das Kloster erst 1170 oder 1171 gegründet und sie selbst vermuthlich erst, worauf andere historische Nachrichten zu deuten scheinen, um oder nach 1200 gebaut wurde. Wir haben also hier wiederum einen Beleg für das verhältnissmässig jüngere Alter der in Rede stehenden Bauweise.

solcher Beispiele in meiner „Pommerschen Kunstgeschichte" angeführt. Ein andres Beispiel ist die Klosterkirche zu Berlin, die urkundlich erst am Ende des 13ten Jahrhunderts begonnen wurde und bei der die Arkaden des Mittelschiffes noch immer die romanische Reminiscenz nicht verläugnen. Es ist diese Erscheinung somit schon sehr geeignet, uns das angenommene höhere Alter der betreffenden Bautheile des Merseburger Domes sehr zweifelhaft zu machen, während im Uebrigen Anordnung und Verhältnisse, mit dem Naumburger Dome übereinstimmend, auch auf eine ungefähr gleiche Zeit mit diesem schliessen lassen.

Dann sind einige der historischen Notizen in der genannten Abhandlung des Hrn. L. in Erwägung zu ziehen. Wir erfahren durch sie, dass der alte Bau im dritten Viertel des elften Jahrhunderts erweitert, dass ihm im vierten Viertel ein Mittelthurm zugefügt ward und dass zu Anfange des zwölften Jahrhunderts das Sanctuarium der Kirche und die getäfelte Decke (laquear) ausgemalt wurden. Von einem Mittelthurm sehen wir aber bei dem vorhandenen Bau keine Spur mehr, auch scheint die ganze Anlage nicht darauf berechnet, und der Bericht über die Malerei lässt mit Bestimmtheit auf eine flache Decke schliessen, während der vorhandene alte Bau gewölbt ist und diese Gewölbe mit den Mauern gleich alt zu sein scheinen. Herr L. sieht sich zwar, in Folge jener Notiz, veranlasst, den Gewölben ein späteres Alter zuzuertheilen, übersieht aber, dass in den Ecken der Kreuzflügel Eckpfeiler als Träger des Gewölbes vom Fussboden bis zu dem letzteren emporlaufen, die es aufs Bestimmteste darthun, dass das Gebäude schon vom Beginn an für eine Ueberwölbung angelegt worden. Sollen wir nun etwa so conjecturiren, dass man ursprünglich zwar ein Gewölbe beabsichtigt, dass man dann aber davon abgegangen sei und disharmonischer Weise eine Holzdecke eingezogen habe, dass man hernach aber doch wieder auf die erste Idee zurückgegangen sei, die bemalte Decke herausgebrochen und statt deren endlich das Gewölbe eingesetzt habe? So künstliche Schlussfolgerungen dürfte man doch nur auf den Grund dringendster Indicien wagen. Wir haben also auch hier wenigstens die höchste Wahrscheinlichkeit, dass das Gebäude jünger sei, als der Anfang des zwölften Jahrhunderts.

Endlich ist noch zu bemerken, dass allerdings die architektonischen Details an den betreffenden Theilen des Merseburger Domes nur äusserst sparsam angewandt und die vorkommenden höchst einfach gebildet sind, dass es aber doch auch unter ihnen nicht ganz an charakteristischen Merkmalen fehlt. Die Pfeilervorlagen nämlich, welche die grossen Scheidbögen in dem mittleren Quadrat des Querschiffes tragen, sind unterwärts abgestumpft (was man in Puttrichs Darstellungen nicht sieht). Die Abschrägungen sind auf verschiedene Weise gegliedert, und die eine dieser Gliederungen, die am reichsten zusammengesetzte, entspricht in der That nur denjenigen Profilirungen, die wir sonst nur in der letzten Spätzeit des romanischen Baustyles finden. — Nehmen wir alle diese Gründe zusammen, so ist hier in jeder Beziehung die grösste Wahrscheinlichkeit, und für den, der die Monumente unter einem umfassenderen Gesichtspunkte betrachtet, in der That eine dringende Nöthigung vorhanden, die betreffenden Bautheile wiederum derselben Periode, d. h. wiederum der Spätzeit des romanischen Styles, zuzuschreiben. Zugleich aber ergiebt sich aus dem Vorgesagten, dass der Dom von Merseburg, was seine alt-spitzbogigen

Theile anbelangt, mit dem Dome von Naumburg und mit den Gebäuden, welche dem letzteren verwandt sind, nicht eigentlich mehr in dieselbe Klasse zu setzen ist, vielmehr eine andre Klasse, die wiederum ihre provinziellen Eigenthümlichkeiten hat, einleitet.

Es schien mir nicht überflüssig, den Raum für die Reihenfolge der vorstehenden Bemerkungen in Anspruch zu nehmen, da das Eingehen auf diese lokalen Besonderheiten und die Darlegung derjenigen kunsthistorischen Kritik, die nach meiner Ansicht die einzig richtige ist, für das Gesammtgebiet der vaterländischen Kunstgeschichte nicht ohne wesentliches Interesse sein dürfte. —

Ich muss mich nunmehr noch einmal zu dem Werke des Hrn. Dr. Puttrich zurückwenden. Die Lieferungen über den Naumburger Dom beschliessen den ersten Band der zweiten Abtheilung. Ausser ihnen ist noch eine andre neuerlich erschienene Lieferung, die siebente der ersten Abtheilung, welche den Cyklus der Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzogl. Anhalt'schen Landen beschliesst, zu besprechen. Auch diese Lieferung ist reich an belehrenden, zum Theil wirklich überraschenden Mittheilungen. Der wichtigste Gegenstand, den sie behandelt, ist die, seither in der vaterländischen Baugeschichte noch gar nicht genannte Kirche des ehemaligen Klosters Hecklingen, eine wohlgebildete Basilika, in deren Innerem Pfeiler und Säulen wechseln und als deren Bauzeit durch den Herausgeber auf den Grund historischer Nachrichten, ohne Zweifel richtig, die Zeit um das Jahr 1130 bestimmt wird. Ueberaus merkwürdig aber ist in dieser Kirche der Einbau einer ausgedehnten steinernen Empore, der einen grossen Theil ihres inneren Raumes auf der Westseite und das gesammte südliche Seitenschiff ausfüllt. Die Säulen und Pfeiler der südlichen Arkade des Kirchenschiffes sind grossentheils mit kleineren Pfeilerstücken und Säulen umbaut, welche die Bogenwölbungen der Empore tragen und schon durch die Art und Weise ihrer Hinzufügung, aber auch durch ihren abweichenden Styl das spätere Alter des Einbaues darthun. Die Bogenwölbungen der Empore sind theils rund, theils spitz geformt; ihre Details, die zum Theil eine ungemein reiche und elegante Ornamentik entfalten, entsprechen durchaus den Typen der spätromanischen Periode. Dann ist auch ein reicher Sculpturenschmuck zu bemerken. Es sind Stucco-Reliefs, grosse Engelgestalten mit ausgebreiteten Flügeln, die in den Zwickeln zwischen den Bögen der grossen Arkaden des Schiffes angebracht sind. Mit der Reminiscenz an manche conventionellen Elemente des byzantinischen Styles verbinden diese Figuren schon glücklich den Ausdruck einer freieren Würde, sowie sich in der Gewandung bereits vortreffliche Motive einer freieren Bewegung vorfinden. Auch eine Reihe von Köpfen, welche die Schlusssteine an den Bögen der nördlichen Arkade verzieren, ist bemerkenswerth. Diese Arbeiten reihen sich dem Kreise der Stucco-Sculpturen aus der späteren Zeit der romanischen Periode, die neuerlich in den sächsischen Gegenden bemerkt worden sind, auf interessante Weise an; am meisten scheinen sie mit den merkwürdigen Reliefs in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt Aehnlichkeit zu haben. Ueber ihr Alter spricht sich der Herausgeber nicht aus. Dass sie mit dem Bau der Kirche gleichzeitig seien, ist durchaus nicht wahrscheinlich; eher ist zu vermuthen, dass sie zur Zeit des Einbaues der Empore ausgeführt sind. — Ausser der Kirche von Hecklingen sind in der genannten Lieferung noch Darstellungen der Kirche von Frose enthalten,

einer strengromanischen Basilika, die sich besonders durch die wohlerhaltene Loge auf ihrer Westseite, über der Vorhalle zwischen den Thürmen, sowie durch mancherlei eigenthümliches Detail auszeichnet. Ich hatte über diese Basilika in der „Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg etc." bereits nähere Nachricht gegeben. Endlich werden uns noch einige charakteristische Details von spätromanischen Portalen der Petrikirche zu Wörlitz und der Nikolaikirche zu Kosswick mitgetheilt.

Die reichen Lieferungen über den Dom von Naumburg beschliessen, wie bereits bemerkt, den ersten Band der zweiten Abtheilung des Puttrich'schen Werkes; auch dem Schlusse des ersten Bandes der ersten Abtheilung können wir demnächst entgegensehen, indem eine baldige Erscheinung der noch fehlenden Lieferungen, 8 und 9 (Arnstadt, Paulinzelle, Stadt-Ilm, Göllingen), versprochen ist. Jede Abtheilung wird sodann noch einen zweiten Band enthalten, deren reichliches Material durch einen neuerlich gedruckten ausführlichen Prospektus namhaft gemacht wird. Dass auch die Lieferungen dieser Bände ohne Unterbrechung folgen werden, dafür bürgt uns der unermüdliche Fleiss des Herausgebers, dessen Mappen sich fortwährend reichlicher füllen — in einer Weise, dass er schon seither durchweg veranlasst war, in jeder Lieferung beträchtlich mehr zu bringen, als die Ankündigungen ursprünglich verheissen hatten. Auch äusserlich sehen wir das Unternehmen sich immer fester begründen und dadurch eine immer sichrere Bürgschaft gewinnen. Wie die Könige von Preussen und von Sachsen die Dedikationen der beiden Abtheilungen des Werkes angenommen haben, so ist die Verbreitung desselben vielfach durch offizielle Empfehlungen von Seiten der höchsten Behörden und andre Begünstigungen freisinnig befördert worden. Besonders zu erwähnen ist, dass von Seiten der preussischen Regierung, auf Befehl des Königs, auf eine namhafte Anzahl von Exemplaren zur Vertheilung an geeignete Institute unterzeichnet worden ist. Ueberhaupt aber erfreuen sich die Verdienste, die sich der Herausgeber durch so mannigfaltige neue Entdeckungen und Mittheilungen um die Wissenschaft der Kunstgeschichte, sowie um die regere Verbreitung des Sinnes für die historischen Denkmale des Vaterlandes erworben hat, allgemeinster Anerkennung.

Dänemarks Vorzeit durch Alterthümer und Grabhügel beleuchtet von J. J. A. Worsaae. Aus dem Dänischen übersetzt von N. Bertelsen. Kopenhagen 1844. (127 Seiten in 8. mit zahlreichen Holzschnitten.)

(Kunstblatt 1844, No. 57.)

Die grosse und erfolgreiche Thätigkeit für die heimische Alterthumskunde, die in Dänemark herrscht und in dem Museum nordischer Alterthümer zu Kopenhagen ihren glänzenden Centralpunkt findet, ist allgemein bekannt. Bereits im Jahre 1837 erschien zu Kopenhagen, von der königl. Gesellschaft für nordische Alterthumskunde herausgegeben, ein „Leitfaden

zur nordischen Alterthumskunde" (dänisch und deutsch), der sich durch seine übersichtlich belehrende Einrichtung und durch seine zweckmässige Ausstattung mit erläuternden Holzschnitten sehr empfehlen musste. Der Zweck dieser Schrift, die Ergebnisse der Wissenschaft auf populäre Weise unter das Volk zu verbreiten und das Interesse desselben für die Reliquien des Alterthums immer mehr zu gewinnen, hat sich so nachhaltig erwiesen, dass ihr schon gegenwärtig das in der Ueberschrift genannte Werk, welches denselben Gegenstand, zwar unter engerem Gesichtspunkte, aber ungleich ausführlicher behandelt, folgen konnte. Dasselbe ist (ebenfalls dänisch und deutsch) auf Kosten „der Gesellschaft für den rechten Gebrauch der Pressfreiheit" herausgegeben und in mehreren tausend Exemplaren im Lande vertheilt worden. Der Leitfaden handelte ausser den eigentlichen Denkmälern der heidnischen Zeit, den Utensilien und Kunstgeräthen, auch von den literarischen Alterthümern, und schloss jenen noch die aus den ältern christlichen Epochen des Landes an, die Arbeit von Worsaae hat es nur mit den heidnischen Denkmälern der angedeuteten Art zu thun, erläutert diese durch sehr zahlreiche, vortrefflich gearbeitete Holzschnitte und schliesst ihnen die Hauptresultate an, welche die Wissenschaft bis jetzt daraus aufzustellen vermag. In der That besitzen wir hier ein Compendium nordischer Denkmälerkunde, das allen Anforderungen zu genügen scheint und das auf das entschiedene Interesse auch desjenigen Deutschen, der nicht zu dem dänischen Reiche gehört, Anspruch haben dürfte. Die klar verständige, durch geeignete Beispiele belegte Eintheilung des Stoffes giebt eine höchst belehrende Uebersicht des Entwicklungsganges, den die Völker des alten Nordens — und hier vornehmlich die alten Bewohner Dänemarks — durchgemacht haben.

Publikationen dieser Art, die auf so zweckmässige Weise zur Verständigung der Wissenschaft mit dem Volke dienen und die den wichtigen praktischen Zweck haben, das Volk zur Erkenntniss des Werthes seiner Denkmäler heranzubilden und dadurch zugleich die Erhaltung der letzteren zu sichern, dürften auch bei uns sehr nachahmenswerth sein. Ein noch bedeutenderes Beispiel als Dänemark bietet uns in diesem Betracht Frankreich dar. Die von dem „Comité historique des arts et monuments" auf öffentliche Kosten veranstalteten Publikationen verdienen hier unsere vollste Anerkennung; besonders die „Instructions archéologiques" — förmliche compendiöse und ebenfalls durch zahlreiche Holzschnitte erläuterte Lehrbücher — erscheinen als Musterarbeiten in ihrer Art. Bei den zahlreichen, aus den verschiedensten Zeiten herrührenden Denkmälern unseres Vaterlandes möchten ähnliche Unternehmungen auch bei uns den grössten Nutzen versprechen und allein geeignet sein, denjenigen Gemeinsinn zur Erhaltung unserer Denkmäler hervorzurufen, durch den allein eine umfassende Sicherstellung derselben verbürgt werden kann.

---

1. Anecdota Delphica edidit Ernestus Curtius. Accedunt tabulae duae Delphicae. Berolini MDCCCXLIII.

2. Die Akropolis von Athen. Ein Vortrag im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin, am 10. Februar gehalten von Ernst Curtius. Mit einer Lithographie. Berlin 1844.

(Kunstblatt 1844, Nr. 59.)

Der Verfasser der beiden vorstehend genannten Schriften hat sich bekanntlich mehrere Jahre in Griechenland aufgehalten; das Verdienst dieser Arbeiten beruht zunächst in der eigenen lebendigen Anschauung und in der Mittheilung des hiedurch Erworbenen.

Nr. 1 behandelt, wie der Titel andeutet, Alterthümer von Delphi, die bisher noch nicht herausgegeben waren. Der wesentliche Theil des Buches betrifft Inschriften, die dem Interesse unseres Blattes ferner liegen. Das, was für uns vorzugsweise wichtig ist, sind einige Mittheilungen über den Apollotempel von Delphi, die durch einen Situationsplan der Gegend und durch Zeichnungen aufgefundener Architektur- und Sculpturfragmente veranschaulicht werden. Die Angaben des Textes sind leider ziemlich kurz; einiges Nähere verdankt der Unterzeichnete anderweitig freundlicher Mittheilung von Seiten des Verfassers.

Was das Historische des Tempels anbetrifft, so weiss man, dass derselbe, nach einem Brande im ersten Jahr der 58sten Olympiade, durch die Alkmäoniden neu zu bauen übernommen und die Ausführung des Baues dem Spintharos von Korinth übertragen ward (548 v. Chr. Geb.), auch, dass die Alkmäoniden ihr Vorhaben glänzender als nach dem ursprünglichen Plane ausführen liessen, indem die Vorderseite des Tempels aus parischem Marmor erbaut ward. Es scheint jedoch, dass der Tempel wenigstens in einzelnen Theilen lange unvollendet blieb. Da der Bau nicht, wie bei athenischen Tempeln, eine Staatsangelegenheit, sondern auswärtigen Wohlthätern überlassen war, so erklärt es sich, wenn wir verschiedentlich noch in späteren Zeiten von dem Fortbau des Tempels hören. Bei Aeschines (c. Ctesiph. §. 116) wird derselbe ein *καινὸς νεὼς* genannt, und der Scholiast zu der Stelle sagt, Nero habe den Bau zu Ende geführt. Nach Plutarch (Anton. c. 23) hatte auch Antonius die Absicht gehabt, ihn zu vollenden. Von den Giebelfeldern des Tempels aber spricht schon Herodot (II, 180; V, 62), wie später Pausanias (X, 5, 5; 19, 3), und einen Theil der Metopen des Frieses beschreibt Euripides (in Jon, 190—218). An der Wand des Pronaos waren die sieben delphischen Sprüche, obenan das *Γνῶθι σεαυτὸν*, zu lesen. (Plutarch de Garrul. XVII; Pausan, 24, 1.)

Die Lage des Tempels, welche Leake, Ross und Thiersch noch nicht kannten, ist erst 1840 mit Sicherheit nachgewiesen an der noch an ihrer Stelle erhaltenen südlichen Stufe und an den herabgesunkenen, beim Bau eines Hauses zum Vorschein gekommenen architektonischen Trümmern. Die Grabungen innerhalb der Cella konnten wegen der dadurch bedrohten Wohnungen zu keinem Resultate führen; doch fanden sich deutliche Spuren der unterirdischen Kammern, welche einen Theil der Tempelschätze enthielten und welche einst von den phokischen Seeräubern aufgerissen wurden.

Aus den aufgefundenen Säulentrümmern geht hervor, dass der Tempel im Aeussern ein Hexastylos von dorischer Ordnung war, die dorischen

Säulen von 5 Fuss 2½ Zoll Durchmesser, während er im Innern eine ionische Säulenstellung enthielt, diese Säulen zu 2 Fuss 5½ Zoll Durchmesser. Die der genannten Schrift beigefügte Kupfertafel giebt die Ansicht eines corrumpirten Kapitäls dieser ionischen Säulen, einrinnig mit gesenktem Kanal, und Restaurationen desselben von der Hand des Architekten, Professor Strack in Berlin. Ausserdem enthält dieselbe die Darstellung von einem Stück einer mit Blumen und Palmetten geschmückten Sima. Die letztere zeichnet sich durch die streng griechische Linienführung des Blattwerks aus; auch das Kapitäl hat entschieden griechisches Gepräge. Diese Stücke sind somit unbedenklich älter als die unter Nero vollbrachte Restauration des Tempels.

Noch werden uns auf derselben Kupfertafel die Reliefdarstellungen vorgeführt, welche, leider sehr beschädigt, zwei Seiten eines Steines schmücken. Es sind Kämpfe griechischer Reiter mit Barbaren, vermuthlich Galliern, Auch diese im Style ohne Zweifel noch rein griechisch. Der Verfasser weiss die ursprüngliche Bestimmung dieses Steines nicht anzugeben, meint aber, dass er zum Tempel selbst nicht gehört haben könne.

So fragmentarisch an sich auch diese Mittheilungen sind, so vermehren sie doch, als einer der berühmtesten Lokalitäten des griechischen Alterthums angehörig, auf dankenswerthe Weise unser archäologisches Material. —

Die Schrift Nr. 2 hat nicht die Absicht, uns neue und bisher noch unbekannte Gegenstände vorzuführen. Sie war dazu bestimmt, im mündlichen, durch bildliche Darstellung erläuterten Vortrage einem gemischten Publikum eine Anschauung von dem glänzendsten Centralpunkte griechischen Lebens und von der Bedeutung desselben zu gewähren. Indem dies mit besonnener Umsicht und Fasslichkeit, zugleich aber auch mit begeisterter Theilnahme für den besprochenen Gegenstand geschieht, bemerken wir, dass die eigene genaue Kenntniss der Lokalität und ihrer Umgebungen die Absicht des Verfassers wesentlich gefördert hat, und dass somit seine Schrift auch ausserhalb des Kreises, für den sie zunächst bestimmt war, auf Anerkennung rechnen darf.

Zur Geschichte der Kunst des Mittelalters in Norddeutschland.

(Kunstblatt 1844, No. 80 f.)

Ich erlaube mir den Bericht über eine Reihe jüngst erschienener und mehr oder weniger umfassender literarischer Erscheinungen, die zur Kenntniss des Denkmälervorrathes im Norden unsres Vaterlandes oder zur Erforschung der kunsthistorischen Stellung dieser Denkmäler Beiträge liefern, unter der vorstehenden Ueberschrift zusammenzufassen. Ich beginne mit dem Osten des Vaterlandes, mit Preussen. Das Wichtigste, was wir seither über die dortige Kunst besassen, waren die Schriften und Kupferwerke über das Marienburger Schloss und E. A. Hagen's Beschreibung der Domkirche zu Königsberg, ein Werk, das in Uebersichten und Excursen

mehr brachte, als der Titel erwarten liess. Daran schliesst sich jetzt Einiges über Danzig, die wichtigste Handelsstadt des altpreussischen Landes, eine der Hauptfesten deutscher Kultur gegen eindringende slavische Elemente, an. Schon vor ein Paar Jahren erschien eine sehr verdienstliche kleine Schrift:

Ueber alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig, ein Vortrag etc. von J. C. Schultz, königl. Professor, Direktor der königl. Prov.-Kunstschule in Danzig etc. (Danzig 1841. 59 S. in 8.)

Der Verfasser, der bekannte Architekturmaler, gab hierin einen raschen Ueberblick über die grosse Fülle der bemerkenswerthen Architekturen, der bildnerischen und malerischen Werke, die seine Vaterstadt aus den Zeiten ihres alten Glanzes bewahrt; das Werkchen, weniger zwar vom speziell kunsthistorischen als vom allgemein künstlerischen Standpunkte aus verfasst, zeichnete sich durch Gesundheit und Tüchtigkeit des Urtheils aus und musste als lebendige Anregung zur ernstlicheren Beachtung und zu weiter fortgesetzten kritischen Forschungen sehr willkommen geheissen werden. Ein umfassenderes Werk ist demselben vor Kurzem gefolgt, ebenfalls zwar keine eigentlich kunstgeschichtliche Arbeit, sondern zunächst dem allgemein historischen Interesse zugewandt, doch durch viele genaue Mittheilungen über vorhandene Monumente auch für unsre Zwecke immer wichtig genug. Es führt den Titel:

Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt dargestellt von Dr. Theodor Hirsch, Professor. Erster Theil. Mit einem Grundriss, einer Seitenansicht und einer inneren Ansicht der Kirche. (Danzig 1843. 528 S. in 8.)

Was den artistischen Theil dieses reichhaltigen Werkes anbetrifft, so führt der Verfasser zunächst in sehr glücklicher und scharfsinniger Weise aus, wie das Gebäude der genannten Kirche, 1343 gegründet, im Laufe des 15ten Jahrhunderts umgewandelt, beträchtlich erweitert und, namentlich im Inneren, zu einem der schönsten Monumente der baltischen Küstenländer ausgebildet wurde. Dann giebt er Rechenschaft über die ungemein grosse Menge von Bildwerken, Sculpturen, besonders Schnitzaltären, und Gemälden, welche das Innere der Kirche schmücken, auch über die, von deren ehemaligem Vorhandensein nur noch eine äussere Kunde zurückgeblieben ist. Er geht, wie gesagt, nicht auf das Einzelne der stylistischen Besonderheiten ein; er giebt nur ein genaues Verzeichniss des Inhaltes der Darstellungen und Bericht über ihre äussere Beschaffenheit und über die urkundlich historischen Verhältnisse, welche dabei in Erwägung zu ziehen sind. Nur ganz allgemeine Andeutungen über die in den einzelnen Werken befolgte künstlerische Richtung finden sich vor; aber auch schon aus diesen und aus der Berücksichtigung der sonstigen historischen Verhältnisse gelangt der Verf. zu sehr interessanten Resultaten. Die bildnerischen Werke rühren, nach seiner Darstellung, fast sämmtlich aus dem eigentlichen Deutschland und zwar zum grössten Theil aus den Gegenden des Niederrheins her, aus denen eine grosse Anzahl der bedeutendsten Familien Danzigs herstammt, mit denen diese fortwährend in unmittelbarem Verkehr blieben, wo sie die Kunstwerke auf Bestellung arbeiten liessen

und von wo, wenigstens etwas später, auch Künstler sich nach Danzig übergesiedelt haben. Das Alter dieser Arbeiten geht bis in den Beginn des zweiten Viertels des 15ten Jahrhunderts zurück; vorzüglich wichtig sind die aus dem letzten Viertel desselben Jahrhunderts. Zu diesen gehört u. a. das berühmte Gemälde des jüngsten Gerichts, das freilich nicht für Danzig gefertigt wurde, sondern als Kriegsbeute in den Besitz der Stadt kam. Ueber letzteren Umstand bringt der Verf. die interessante und wohlgesicherte Nachricht bei, dass das Bild sich auf einer holländischen Galliote befand, welche im Jahr 1473 durch einen Danziger Schiffer genommen ward (man stand damals mit Holland in lang dauernden feindlichen Verhältnissen). Dann wird der grosse Schnitzaltar mit gemalten Flügeln, der sich in der Ferber'schen Kapelle befindet und auf den auch schon Schultz in der vorgenannten Schrift eindringlichst aufmerksam gemacht hatte, besonders hervorgehoben; der Verf. weisst nach, dass derselbe zwischen 1481 und 1484 gefertigt ist und höchst wahrscheinlich aus Calcar, der ursprünglichen Heimat des Bestellers, herstammt. Neben vielen andern erscheint ferner der Altar der Marienkapelle als ein interessantes Meisterwerk niederrheinischer Kunst: wir sehen in allen diesen Arbeiten mithin Werke, die für die vaterländische Kunst von sehr grosser Bedeutung sind und eine nähere kunsthistorische Würdigung, besonders im Vergleich mit den anderweitig vorhandenen Werken des Niederrheins, dringend wünschen lassen. Dasselbe ist ohne Zweifel der Fall mit dem Altar, der sich früher in der Antoniuskapelle befand und gegenwärtig, durch verschiedene Zwischenfälle, in den Besitz des Erzherzog Deutschmeisters Maximilian übergegangen ist, auf dessen Gut Ratsch bei Ratibor er bewahrt wird. Der Verfertiger dieses Altares nennt sich nemlich L. V. WAVERE aus Mechlen, den der Verf. mit dem bekannten Israel von Mecheln zu identificiren sucht; ohne dies letztere (da Israels Thätigkeit im Fache der Malerei bekanntlich sehr angefochten ist) vertreten zu wollen, scheint es doch sehr wünschenswerth, dass gelegentlich ein näherer Vergleich zwischen diesem Werke und denen, welche man früher dem Israel zuschrieb, angestellt werden möge. Aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts endlich, in welcher Zeit Danzig in lebhaften Verkehr mit Oberdeutschland kam, sind ein Paar bedeutende Arbeiten vorhanden, der Hochaltar und der Altar der Reinholdskapelle, die in unmittelbarer Verbindung mit der oberdeutschen, namentlich der nürnbergischen Schule stehen. Der Hochaltar ward von 1511 bis 1517 in Danzig durch einen Meister Michael gefertigt, der aus Augsburg gebürtig war und den der Verfasser als einen Schüler Dürers bezeichnet; zu den Compositionen seines grossen Werkes hat er die Holzschnitte und Kupferstiche Dürers, welche in jenen Jahren erschienen, vielfach benutzt.

Ueber die Monumente von Pommern hatte meine „Pommersche Kunstgeschichte" (1840) eine Uebersicht gegeben. Ein weiterer Beitrag zu deren Kenntniss ist kürzlich in einer gehaltreichen kleinen Schrift erschienen:

Ueber das städtische Bauwesen des Mittelalters, in Anwendung auf Stralsund. Vorgelesen im gesellig-literarischen Verein etc. von Arnold Brandenburg, d. R. D. Syndicus der Stadt Stralsund etc. (Aus der Zeitschrift Sundine abgedruckt. Stralsund 1843. 34 S. in 8.)

Der Zweck dieser Abhandlung geht über die ausschliesslich provinziellen, auch über die blos kunstgeschichtlichen Interessen hinaus. Wie

schon der Titel ergiebt, hat sie es zunächst mit einem Gegenstande zu thun, der dem weiteren Gebiet der Kulturgeschichte des Mittelalters angehört und der namentlich in nächster Verbindung mit der Kostümgeschichte steht. Die Bedingnisse der Stadt- und Hausanlage in mittelalterlichen Zeiten werden hier mit gründlicher Kenntniss und in sehr anschaulicher Weise auseinander gesetzt. Die Abhandlung reiht sich in diesem Betracht der schönen Schrift von H. Leo „über Burgenbau und Burgeneinrichtung in Deutschland vom 11ten bis zum 14ten Jahrhundert“ (in v. Raumers historischem Taschenbuch, Jahrgang 1837) vortheilhaft an; beide Arbeiten zusammen geben uns ein vortreffliches Bild der Verhältnisse und Gestaltungen des mittelalterlichen Lebens, das u. a. auch für den ausübenden Künstler von grösstem Interesse sein muss. Es liegt indess in der Natur der Sache, dass Herr Brandenburg auch das Architektonisch-Künstlerische in Erwägung ziehen und dass seine Bezugnahme auf die stralsundischen Monumente über die letzteren in mannigfacher Weise Licht verbreiten musste. Näher auf das Detail einzugehen, ist hier nicht der Ort; ich füge nur die beiläufige Bemerkung hinzu, dass er in der Zeitbestimmung der vorhandenen Monumente nicht durhweg die Ansichten theilt, die ich in meiner eben genannten Schrift entwickelt habe.

Nehmen wir zu den im Vorigen angeführten ältern und neuern Werken noch die Arbeiten, die Tischbein und Milde über die Denkmäler Lübecks und Böhndel über die Schnitzwerke des Brüggemann in Schleswig geliefert oder begonnen haben, so gewinnen wir in alledem schon einen ganz hübschen Ueberblick über das Kunstleben in den deutschen Ostseeländern. Nur Mecklenburg auf der einen Seite, wo es doch an sehr beachtenswerthen Monumenten keineswegs fehlt, und auf der andern die gegenwärtig unter russischer Herrschaft stehenden deutschen Ostseeprovinzen, die demselben Kreise künstlerischer Thätigkeit angehören, sind noch etwas dunkle Punkte. Mögen auch über die in diesen Ländern vorhandenen Kunstdenkmäler bald nähere Mittheilungen veröffentlicht werden! —

Den verschiedenartigen Schriften und Bilderwerken, die wir über die Monumente der sächsischen Lande bereits besitzen, reiht sich als eine nicht ganz zu übersehende kleine Arbeit an der

Wegweiser durch Halberstadt und die Umgegend etc. mit vier Ansichten nach Lichtbildern von Dr. F. Lucanus. (Halberstadt 1843. 64 S. in 12.)

Besondere Untersuchungen irgend welcher Art konnten natürlich auf keine Weise im Plane eines Büchleins liegen, das nur die Absicht hatte, auf alles Bemerkenswerthe rasch und übersichtlich aufmerksam zu machen. Die persönliche Neigung und Erfahrung des Verf., des bekannten Kunstfreundes und Herausgebers des grössern Werkes über den Halberstädter Dom, brachte es indess mit sich, dass Alles, was in artistischer und monumentaler Beziehung Bedeutung hat, mit angemessener Würdigung aufgeführt wurde. Wir besitzen somit in diesem Büchlein, trotz seiner Kürze, ein sehr brauchbares Verzeichniss von Gegenständen, die unter dem vaterländischen Denkmälervorrathe keine der letzten Stellen einnehmen. Auch enthält dasselbe mehrfach Notizen, die wir als neue Mittheilungen willkommen heissen müssen, namentlich über Beschaffenheit und Alter der Holzhäuser des 15ten und 16ten Jahrhunderts, die nirgend anderswo eine

so zierlich künstlerische Ausbildung erreicht haben, wie gerade in Halberstadt. —

Eine sehr beachtenswerthe Thätigkeit für die Kenntnissnahme und Erforschung der vaterländischen Kunstdenkmale ist in jüngster Zeit besonders in dem Nordwesten Deutschlands, in den Gegenden des Niederrheins, erwacht. Die Angelegenheit des Kölner Dombaues und das hohe nationale Interesse desselben scheint vornehmlich den Anstoss zu diesen lebendigeren und umsichtigeren Arbeiten gegeben zu haben. Das „Kölner Domblatt" hat sich als literarisches Organ, wie zunächst für die Zwecke des Dombaues selbst, so auch für anderweitige Mittheilungen in Bezug auf die mittelalterliche Kunstweise jener Gegend hingestellt und bereits viel Belehrendes gebracht. Besondere Monographien, auch andere Sammelwerke haben sich demselben an die Seite gestellt. Die „Diplomatischen Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes etc. von A. Fahne" haben im Kunstblatte unlängst bereits die verdiente Würdigung gefunden. Eine zweite Monographie steht ebenfalls in nahem Bezug zur Geschichte des Kölner Dombaues, obgleich sie nicht ausschliesslich kunsthistorische Interessen verfolgt. Ihr Titel ist:

Conrad von Hochstaden, Erzbischof von Köln und Gründer des Kölner Doms (1238—1261). Von Jacob Burckhardt. (Bonn 1843. 158 S. in 8.)

Ueber das allgemein geschichtliche Verdienst dieser Schrift, das bereits vielseitige Anerkennung gefunden hat, kann hier nicht gesprochen werden. Herr Burckhardt (Verf. der „Kunstwerke der Belgischen Städte") hat sich indess nicht begnügt, nur die merkwürdigen politischen Verhältnisse und Wirrnisse jener Zeit und die Art und Weise, wie Erzbischof Conrad darin verflochten war, darzustellen; es kam ihm zugleich auch darauf an, von dem bewegten Kunstleben jener Tage, von dem Zusammenklang desselben mit bürgerlichen und religiösen Interessen ein anschauliches Bild zu geben, und solchergestalt das grosse Unternehmen des Dombaues, das den Namen Conrads mehr als seine politischen Thaten der Nachwelt überliefern sollte, dem Verständniss der Leser näher zu rücken. Die ganze Darstellung hat durchaus individuelle Färbung, sowohl in dem Charakter des Erzbischofes und der gesammten volksthümlichen Zustände, als auch in der Entwickelung der damaligen künstlerischen Verhältnisse. Wir haben die Schrift als einen der wichtigsten Beiträge für die, schon ziemlich zahlreiche Literatur, die sich auf den Kölner Dombau bezieht, zu bezeichnen.

Nicht minder belehrend ist schliesslich eine Reihenfolge artistisch-historischer Aufsätze, die uns das

Niederrheinische Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Poesie. Zum Besten der Bonner Münsterkirche herausgegeben von Dr. Laurenz Lersch. Mit vier architektonischen Abbildungen. (Bonn 1843.)

bringt. Die betreffenden Aufsätze sind: 1) „Ueber die vorgothischen Kirchen am Niederrhein," von J. Burckhardt. Eine vortreffliche Entwickelung der reichen und malerisch imposanten Compositionsweise, wodurch diese Kirchen sich auszeichnen, während die höhere Durchbildung des Details bei den meist einfacheren Architekturen derselben Epoche in Mitteldeutsch-

land vorherrscht. (Ein Paar unrichtige oder schiefe Einzelbemerkungen, die dem Verf. entschlüpft sind, die aber die Gesammtauffassung nicht beeinträchtigen, sollen hier nicht weiter gerügt werden). — 2) „Die antiken Säulen im Münster zu Aachen," von J. Nöggerath. Bemerkungen vom mineralogischen Standpunkte aus, die in Bezug auf die Herkunft jener merkwürdigen Säulen manche sehr wichtige Aufschlüsse geben. Dabei zugleich eine Nachricht über die eingeleitete Wiederaufstellung und Restauration dieser Säulen. — 3) „Die Bausteine der Münsterkirche in Bonn," von demselben, ähnlich belehrend und dadurch ein wichtiger Beitrag zur Baugeschichte der verschiedenen Theile des Münsters. — 4) „Der Kreuzgang des Bonner Münsters," kurze Notiz zur Erläuterung der das Jahrbuch begleitenden Tafeln, welche diesen Kreuzgang, ein sehr merkwürdiges Bauwerk aus der Mitte des 12ten Jahrhunderts, darstellen. (Leider ist das Blatt mit den Details sehr ungenügend ausgefallen). — 5) „Gerhard von Are, Erbauer des Bonner Münsters," von L. Lersch. Bericht über das Leben dieses ausgezeichneten Mannes, Probstes der Münsterkirche, den man seither irrthümlich zu einem Grafen von Sayn gemacht hat. Dabei zugleich einige nicht unwichtige Notizen über den Bau des Münsters selbst. [1]) — 6) „Altenberg und seine Kirche," von K. Ch. Beltz. Ein ausführlicher Aufsatz über die Geschichte dieser Kirche, die, unfern von Köln belegen, bekanntlich zu den schönsten deutsch-gothischen Bauwerken gehört, und über ihre stylistischen Besonderheiten.

Die Dresdener Gemäldegallerie in ihren bedeutungsvollsten Meisterwerken, erklärt von Dr. Julius Mosen. Nebst einer Steindrucktafel. Dresden und Leipzig 1844. 203 S. in 12.

(Kunstblatt 1844, No. 84.)

Ein Dichter als Führer bei der Kunstschau wird uns stets willkommen sein. Er vor allen hat die Gabe des Wortes; er wird den treffenden Ausdruck für das, was unser Gefühl vor dem Bilde in Anspruch nimmt, zu finden und dadurch dies Gefühl uns selbst deutlicher zum Bewusstsein zu bringen wissen. Er wird — vorausgesetzt, dass er der rechte Dichter sei und dass er überhaupt den Beruf zu jener Führung habe — die Geheimnisse des künstlerischen Schaffens und die Bedingnisse der Zeit, die diesem Schaffen seine eigenthümliche Richtung gaben, so verständlich wie anregend und eigenes Denken fördernd vor uns zu entwickeln vermögen.

Ein solcher ist der Verfasser des vorliegenden Buches, den Deutschland gegenwärtig zu seinen edelsten Dichtern zählt und der sich schon

[1]) Eine nähere kunsthistorische Würdigung des Bonner Münsters nach seinen einzelnen Theilen habe ich in dem Text der neunten Lieferung von J. Gailhabaud's „Denkmälern der Baukunst aller Zeiten und Länder" gegeben. (Vergl. oben, S. 118.) Ich freue mich, dass meine Darstellung an den festen Punkten, die die Mittheilungen der Herren Lersch und Nöggerath enthalten, Bestätigung findet.

früh, vornehmlich in Italien, einer nachhaltigen Kunstbetrachtung hingegeben hatte. Die Schilderungen der Meisterwerke der Dresdener Gallerie, welche er uns hier darbietet, sind anziehende, lebenvolle Uebertragungen in die einfache Sprache des Wortes, gleich werthvoll für die Vorbereitung zum Besuch der Gallerie wie für die Erinnerung an dieselbe, gleich geschickt, beim Anschauen der Bilder zur Controle der eigenen Auffassung zu dienen, wie demjenigen, der sie nicht gesehen hat, eine Vorstellung ihrer Eigenthümlichkeit zu gewähren. Mehr indess noch, wie in dieser Uebertragung, zeigt der Verfasser sein dichterisches Verständniss darin, wie er den Bezug dieser Bilder auf die geistigen Zustände der Zeiten, denen sie angehören, darzulegen und klar zu machen versteht. „Die königliche Gemäldegallerie in Dresden (so beginnt er seine Einleitung) enthält in ihren Meisterwerken die vertrautesten und geheimsten Memoiren des Seelenlebens des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts für den, welcher Bilderschrift zu lesen versteht.“ Diese Worte bilden das eigentliche Thema seines Buches, das er mit Besonnenheit und Umsicht durchführt und dessen bestätigende Beispiele die Schilderungen des Einzelnen ausmachen.

Hiedurch gewinnt das Buch zunächst einen bedeutenden Werth als Material für die allgemeine Geschichte. Die Historiker haben von den Monumenten und Dokumenten der Kunst seither nur erst wenig Vortheil zu ziehen gewusst, und wenn dies ja geschehen ist, so haben sie diese Erscheinungen in der Regel nur in Anhängen und Extrakapiteln behandelt, gleichsam als ob die Kunst nur eben ein zufälliges Beiwerk des Lebens sei und mit dessen übrigen Erscheinungen und Begebenheiten in gar keinem innerlich bedingenden Zusammenhange stehe; genügt es ihnen doch auch in solchen Fällen zumeist vollkommen, wenn sie nur eine Summe künstlerischer Leistungen aufzählen können, gleichviel in welcher Art sich diese Leistungen kund gethan haben. Ranke ist einer der Wenigen, die unter den übrigen Zeugnissen der Zeit auch auf das lebendige Wort der Kunst zu lauschen wissen; er hat einen kleinen Kreis solcher Anschauungen (in seiner Geschichte der Päpste und auch in der deutschen Geschichte im Reformationszeitalter) vortrefflich zu benutzen gewusst; — wie viel erfolgreicher aber hätte dies sein müssen, wenn ein Mann von seinem Geiste und seiner weiten Erfahrung tiefer und umfassender auch in dies Thema eingedrungen wäre! — Schlosser hat in seiner Geschichte des 18ten Jahrhunderts durch scharfsinnige Beobachtung der literarischen Interessen dieser Zeit einen fast ganz neuen Bau geschaffen; wie viel bedeutsamer noch wäre sein Werk geworden, wäre er vermögend gewesen, zugleich auch auf die Kunstleistungen, und zwar in diesem Fall besonders auf die der Musik, die für die Auffassung des Charakters der neueren Zeit von so überaus grosser Wichtigkeit ist, die in Mitten der Auflösung alter Zustände ein neues Lebensprinzip so deutlich erkennen lässt, näher einzugehen! Den Historikern also möge das kleine Buch Mosens, und nicht bloss als Hülfsmittel, sondern auch als Beispiel, auf's beste empfohlen sein.

Freilich aber müssen auch wir, von Seiten der Kunstschriftstellerei, in Demuth bekennen, dass wir den eigentlichen Historikern im Ganzen noch erst wenig vorgearbeitet haben. Wir haben die Kunst meist zu einseitig, zu wenig mit Rücksicht auf die allgemeinen Welt- und Völkerverhältnisse, unter deren Einfluss ihre Leistungen das charakteristische Gepräge gewonnen, behandelt. Mosen tritt unserer gewöhnlichen Behandlungs-

weise zuweilen absichtlich, in einer Art von Resignation, als Laie gegenüber; dennoch können auch wir aus seinem Buche Manches lernen, was uns sehr zum Vortheil gereichen dürfte.

Speziell erfreulich erscheint mir das Buch, neben den allgemeinen Vorzügen, in Rücksicht auf die Epochen der Kunst, die es, der Beschaffenheit der Dresdener Gallerie gemäss, zum Gegenstande der Betrachtung nimmt. Bekanntlich besitzt diese Gallerie aus den vorbereitenden Entwickelungsepochen so viel wie Nichts, während der Reichthum ihrer Meisterwerke gerade mit dem Zeitpunkte beginnt, wo das mittelalterliche Streben sich erfüllt hat, wo die Bande der Tradition und der Convention vollständig abgeworfen werden und wo zugleich die technischen Studien so weit gediehen sind, dass die Kunst sich nunmehr ganz in eigenthümlicher Freiheit (zum Guten wie gelegentlich auch zum Bösen) bewegen kann. Wir haben neuerdings mit dem lange vernachlässigten Studium jener Entwickelungsepochen so viel zu thun gehabt, dass wir darüber die Zeit der freien Vollendung und Meisterschaft fast zu wenig im Auge behielten; bei dem Interesse, das jenes Studium in seinen fortschreitenden Erfolgen uns abgewann, bei der Theilnahme, die wir dem wunderbaren Wachsthum der jungen Pflanze nothwendig schenken mussten, hat es sich zeitenweise wohl ereignet, dass wir das Werden und das Wollen für bedeutender hielten, als das fertige Dasein und die gediegene That, dass wir bei Darstellungen, die, mit unvollkommenen Mitteln gearbeitet, auf eine Ausfüllung ihres nur angedeuteten Inhalts durch eigene, mitproducirende Thätigkeit im Geiste des Betrachtenden berechnet waren, fast lieber verweilten, als bei solchen, wo wir uns in gewissem Sinne passiv verhalten mussten und nur das Gegebene, wie es da war, uns anzueignen hatten. Wir waren dazu um so leichter verführt worden, als bei jenen unvollkommenen Darstellungen sich die äussere Bedeutsamkeit des Gegenstandes, an die sich eine beliebige Gedankenverbindung am bequemsten anknüpfen lässt, vorzugsweise geltend machte, während es bei den vollendeten Werken nicht sowohl auf den Gegenstand an sich ankommen kann, als vielmehr auf die Weise der künstlerischen Vollendung überhaupt, auf die Art, wie das Unendliche im Endlichen offenbar gemacht wird, wie das Leben des Geistes unmittelbar (und ohne allerhand Zwischenideen) in die Erscheinung tritt. Dem Bedürfniss, nach all jenen Studien nun auch wieder zu den Zeiten der vollendeten Kunst zurückzukehren, kommt in der That das Buch von Mosen in seiner beredten Sprache auf eine schöne Weise entgegen. Es entwickelt frisch und verständlich, wie die Kunst die Bedingnisse der Tradition, die, wenn auch glänzenden, so doch immer hemmenden Fesseln, die ihr für einen, ausserhalb ihrer selbst liegenden Zweck angelegt waren, abstreifte und sich ihr eigenthümliches Reich eroberte. Neben den Werken der grossen Italiener des 16ten Jahrhunderts sind es also besonders die der Niederländer des 17ten, die hier wieder zu ihrer gebührenden Ehre gelangen, nachdem sie, obschon im Kunsthandel immer ansehnlich taxirt, in der Literatur geraume Zeit nur etwas stiefmütterlich bedacht waren. Für die tiefere Auffassung der niederländischen Kunst dieser Zeit kommen hier fast nur noch die betreffenden Abschnitte in Schnaase's Niederländischen Briefen in Betracht; diese und Mosens Darstellungen geben aber auch vortreffliche Gesichtspunkte für die Auffassung.

Mit dem Vorstehenden soll übrigens nicht gesagt sein, dass Mosens Ansichten und Urtheile überall und unbedingt unterschrieben werden

müssten. Je mehr es auf Dinge, die nicht mathematisch zu beweisen sind, und auf geistige Auffassung überhaupt ankommt, um so grösseres Gewicht hat wiederum der individuelle Standpunkt, der mannigfache Modifikationen der Ansicht zulässt. Bei aller Schönheit und Lebendigkeit der einzelnen Schilderungen habe ich somit hier doch nur mehr den Werth der Gesammtrichtung des Buches darlegen wollen. Auch will ich es keinesweges vertheidigen, dass der Verfasser bei der Ausbeutung der historischen Beziehungen gelegentlich auf äussere, zufällige Nebendinge ein Gewicht legt, das diesen nicht zukommt, und dass er solcher Gestalt ein oder ein anderes Mal das freie Kunstwerk wieder die Rolle eines Symbols spielen lässt.

Die äussere Einrichtung des Buches macht dasselbe zu einem bequemen Begleiter auf der Gallerie. Ein angehängtes Register und ein litographirter Grundriss der Gallerie dienen zur leichteren Orientirung in den Räumen derselben. Ein ausserdem beigegebenes Verzeichniss der Hanfstängl'schen Steindrucke nach Gemälden der Gallerie, nebst Angabe der Preise, wird manchem Besucher nur erwünscht sein.

Ueber die beiden Exemplare der Holbeinischen Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, zu Dresden und zu Berlin.

(Kunstblatt 1845, No. 8.)

Ich war im vorigen Herbst auf kurzem Besuche in Dresden und erfreute mich aufs Neue der nie genug zu bewundernden Schätze der dortigen Gallerie. Neben den prächtigen Werken der grossen italienischen und niederländischen Maler fesselte mich namentlich auch, wie jeden Beschauer, jenes hohe Meisterwerk deutscher Kunst, die Holbeinische Madonna, die von der Familie des Baseler Bürgermeisters verehrt wird. Der stillen Gemüthstiefe, dem sichern Bewusstsein der Gemeinschaft mit dem Heiligen, mit dem in die unmittelbare Erscheinung getretenen Göttlichen, das aus dieser Composition spricht, hat sich noch Keiner, der dieselbe näher betrachtet, entziehen können. Das Bild ist zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, hier noch ein Wort zu seiner Charakteristik zu sagen. Bei längerem Verweilen vor dem Bilde konnte ich indess wegen einiger Punkte der Auffassung und besonders der technischen Behandlungsweise, die mir auch schon früher, wenn gleich nicht so entschieden, aufgefallen waren, ein Bedenken nicht unterdrücken. Der Kopf der Madonna hat einen ganz eigenen Reiz, wie wir ihn kaum in einem andern deutschen Bilde wiederfinden; aber es ist ein Anklang an moderne Gefühlsweise, — ich möchte sagen: etwas der weiblichen Auffassungsweise Verwandtes darin, was bei einem so energisch schaffenden Meister wie Holbein fast befremdlich erscheinen dürfte. Dann gehen in der Carnation zum Theil, namentlich in dem Körper des Christkindes und auch bei der Madonna, grünliche Halbtöne durch, wie sie in solcher Art wohl kaum anderweitig bei Holbein ge-

funden werden; verbunden mit den kühl röthlichen Lichtpartien in denselben Theilen der Carnation macht diese Behandlungsweise einen Eindruck, der in gewissem Betracht schon an die Nachahmer der Italiener im 16ten Jahrhundert erinnert.

Ein zweites Exemplar desselben Gemäldes, dem Dresdener Exemplar in Grösse und Anordnung durchaus entsprechend, das aber in der kunsthistorischen Literatur nur erst beiläufig genannt ist, befindet sich zu Berlin im Besitz ihrer k. Hoheit, der Frau Prinzessin Marianne (Gemahlin Sr. k. H., des Prinzen Wilhelm). Hirt hat dies Gemälde in seinen, im J. 1830 erschienenen „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag" (S. 16, Anm.) angeführt und demselben ebenfalls die Holbeinische Originalität zugesprochen, ohne dabei entscheiden zu wollen, welches von beiden Exemplaren das ursprüngliche und welches die Replik sey; Nagler hat diese Notiz in sein Künstlerlexikon aufgenommen. Ich hatte schon mehrfach das Glück gehabt, das Berliner Exemplar zu sehen, und war dabei immer auf den völlig entschiedenen Eindruck Holbeinischer Auffassungs- und Behandlungsweise hingeführt worden; ich hatte indess vor eigener näherer Vergleichung und den zweihundertjährigen Autoritäten gegenüber, die für das Dresdener Bild sprechen, nicht gewagt, mir ein definitives Urtheil über das Verhältniss zwischen beiden Gemälden zu bilden. Jetzt eilte ich, unmittelbar nach der Rückkehr von Dresden und mit dem frischen Eindrucke des dortigen Bildes, vor das Berliner Exemplar, und fand mich nun in der That ungemein überrascht, durchaus nichts von dem wahrzunehmen, was mir an dem Dresdener Bilde als fremdartig entgegen getreten war. Das Berliner Bild erscheint im vollsten Grade als ein Ganzes aus Einem Gusse. Die Behandlung ist überall eine und dieselbe; statt jener grünlichen Schattentöne und der weissröthlichen Lichtpartien erscheinen hier in der Carnation durchweg, ob auch nach dem Charakter der einzelnen Gestalten modificirt, nur die vollen, tiefen Farbentöne, die im Schatten einen warmbräunlichen Charakter annehmen und die bekanntlich für die Periode der künstlerischen Thätigkeit Holbeins, in welche die Ausführung dieser Composition fällt — die Zeit um das Jahr 1529 — so bezeichnend sind. In demselben Maasse ist auch die Gefühlsweise, die das Bild durchdringt, der in die dargestellten Personen gelegte geistige Ausdruck, vollkommen gleichmässig; insbesondere hat der Kopf der Madonna, statt jener weicheren Anmuth, etwas Erhabeneres, Würdevolleres, was in der That dem Gesammtcharakter des Bildes und überhaupt der Kraft des Meisters mehr zu entsprechen scheint. Eigenthümlich ist dem Berliner Bilde ausserdem noch die mit grossem Geschmack ausgeführte Anwendung des Goldes in den Schmucktheilen der Gewänder, in derselben Weise, wie Waagen eben dieser Ausstattung bei einigen Holbeinischen Prachtwerken derselben Epoche, die sich in England befinden, gedenkt[1]); namentlich sind auch die Unterärmel der Madonna hier eben so, wie die an einem dieser Werke, dem Portrait Heinrichs VIII. zu Warwickcastle, ganz mit goldenen Lichtern und braunen Schatten gemalt. Im Ganzen und in allen Einzelheiten trägt das Berliner Bild das Gepräge der entschiedensten Meisterschaft und hat dabei zugleich das grosse Verdienst, dass es, soviel ich wenigstens bei seiner gegenwärtigen Aufstellung wahrnehmen konnte, in völlig ungetrübter Reinheit erhalten ist.

[1]) Kunstwerke und Künstler in England II. S. 264, No. 3 und S. 368.

Ich kann mich nach diesen Beobachtungen und nach dem Ganzen des Eindrucks, den ein künstlerisches Meisterwerk auf uns hervorbringt, der aber so schwer mit Worten wiederzugeben ist, nur dahin erklären: dass das Berliner Bild das ursprüngliche Exemplar und als solches eines der höchsten Meisterwerke des grossen deutschen Künstlers ist. Wie es sich hienach mit dem Dresdener Bilde verhalte, wage ich zur Zeit nicht geradezu zu entscheiden. So wenig sich Holbeins Hand in den knieenden Porträtfiguren desselben zu verläugnen scheint, so möchte ich sie doch nicht unbedingt in der Madonna und dem Kinde anerkennen. Vorläufig dürfte somit etwa anzunehmen sein, dass Holbein die Wiederholung mit anderweitiger Beihülfe gefertigt habe, — ein Verfahren, das an sich auch, zumal bei einem so viel beschäftigten Meister, nur durchaus naturgemäss sein würde [1]).

Geschichte der bildenden Künste. Von Carl Schnaase. Zweiter und dritter Band. Düsseldorf 1843 und 1844. 533 und 554 S. in gr. 8. (Bd. II. auch unter dem Titel: Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Zweiter Band. Griechen und Römer. Bd. III.: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Erster Band. Altchristliche und muhamedanische Kunst.)

(Kunstblatt 1845, No. 28 ff.)

Meine Anzeige von dem ersten Bande des vorstehend genannten Werkes war in Nr. 17—19 des Kunstblattes vom vorigen Jahre abgedruckt worden; ich hatte dabei zum Schluss das lebhafte Interesse angedeutet, mit welchem man den folgenden Bänden entgegen sehen müsse. Der zweite und auch der dritte liegen nunmehr bereits einige Zeit vor. Aeussere Verhältnisse haben es mir nicht verstattet, eher als jetzt das Studium derselben vorzunehmen und in der Anzeige des Werkes fortzufahren; ich hoffe, dass mir der geehrte Verfasser eine Säumniss verzeihen wird, die allerdings einer so bedeutenden literarischen Erscheinung gegenüber nicht ganz angemessen ist. Inzwischen hat auch der Verfasser, in Nr. 58 des vorjährigen Kunstblattes, ein Sendschreiben an mich gerichtet, zur Verständigung über meine Kritik seiner Auffassung und Entwickelung des Begriffes der Architektur. Auch hierauf das etwa Erforderliche zu erwidern, hat es mir an der nöthigen Musse gefehlt. Mir scheint, dass die Differenz zwischen unsern Ansichten noch nicht so völlig gelöst ist, wie es der Verfasser andeutet. Indess ist dies — die Begriffsbestimmung der Architektur — eine Sache, die immer nicht in der Kürze abzuthun ist, die vielmehr ein sehr genaues

[1]) Nachträglich (1853). Das oben besprochene, seither in Berlin befindliche Exemplar des Holbein'schen Gemäldes befindet sich jetzt in Darmstadt, im Besitz der Tochter der früheren hohen Besitzerin, der Frau Prinzessin Elisabeth von Hessen und bei Rhein. Hr. Professor J. Felsing theilt, noch aus weiteren Gründen, meine Ansicht, dass es dem Dresdener Exemplare der Zeit nach vorangehe.

Rückgehen bis auf die Bedeutung und die Bedingnisse des einzelnen Details nöthig macht, und die ich somit auch jetzt noch einer günstigeren Zeit vorbehalten muss.

Die allgemeinen Verdienste des Verfassers machen sich auch bei den beiden neuen Bänden seines Werkes bemerklich, oder wir gewinnen vielmehr durch diesen weiteren Fortschritt des Werkes einen Standpunkt, der uns jene vollständiger beurtheilen lässt. Es ist die hohe Auffassung der Kunst in ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung, von der das Werk überall durchdrungen ist. Hierin, also in dem, was die Hauptaufgabe seiner Arbeit ausmachte, steht der Verfasser noch durchaus eigenthümlich da; kein früheres Werk leistet in diesem Betracht etwas Aehnliches. In meinem Handbuch der Kunstgeschichte war allerdings zwar auch ich schon darauf hingewiesen, eine ähnliche Auffassung zu Grunde zu legen; doch durfte ich mich, dem Zwecke meines Buches gemäss, durchweg nur auf kurze Andeutung dieser Beziehungen einlassen. Als einziger Vorgänger für den Zweck, den Herr Schnaase verfolgte, ist eigentlich nur das Buch von A. Wendt: „Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt" (1831) anzuführen; aber es liegt in der Natur der Sache, dass ein Werk von nur 377 nicht grossen Oktavseiten, das ausser den bildenden Künsten zugleich auch Poesie und Musik behandelt, eben auch nur sehr allgemeine Andeutungen enthalten kann, abgesehen davon, dass wir hier, neben manchem unbestreitbar Verdienstlichen, doch auch viel Oberflächliches und Aeusserliches finden [1]. Herr Schnaase hat zuerst mit Gründlichkeit und mit philosophischem Verständniss nachgewiesen, wie die jedesmaligen Kunstzustände sich aus der Weltstellung der einzelnen Völker und aus der Aufgabe, welche denselben in dem grossen Ganzen der Geschichte des menschlichen Geschlechts zu Theil geworden war, mit innerer Nothwendigkeit ergeben mussten: eine Weise der Darstellung, die allein eine vollkommene Richtigkeit des Urtheils anbahnt und die nicht blos für die Höhenpunkte der Kunstbildung, sondern auch für minder erfreuliche Zustände, namentlich wo die letztern als nothwendiges Verbindungsglied einer grösseren Kette aufzufassen sind, den angemessensten und zugleich sichersten Maassstab giebt.

Gehen wir nun zur nähern Betrachtung der beiden vorliegenden Bände über, so finden wir bei ihnen, wenn auch beiden die oben angedeutete Auffassungsweise gemeinsam ist, im Uebrigen doch sowohl in der Aufgabe als in der Behandlung eine sehr bemerkliche Verschiedenheit. Für den zweiten Band, die Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern, war das, schon vielfach bearbeitete Material im Wesentlichen gegeben; stofflich konnte der Verf. hier also nichts sonderlich Neues bringen. Für den dritten Band dagegen, die Geschichte der altchristlichen und der muhamedanischen Kunst, lag keinesweges ein so bequem bereits zubereitetes Material vor; hier galt es, Vieles noch zu sichten und zu ordnen, Vieles auch wo möglich, was wenigstens die allgemeiner zugänglichen

[1]) Die Idee des Wendt'schen Werkes, die Verarbeitung der Geschichte der sämmtlichen bildenden Künste, der Poesie und Musik in ihrem Zusammenhange zu einem sich gegenseitig bedingenden Ganzen, ist gewiss eine überaus glückliche. Einer genügenden Lösung dieser höchst umfassenden Aufgabe können wir aber erst in der Zukunft entgegen sehen.

Kunstschriften noch nicht enthalten, für den vorliegenden Zweck erst herbeizuschaffen. Die Lust am Neubau pflegt in der Regel grösser zu sein als die bei der angemessneren Einrichtung eines schon stehenden Gebäudes; es scheint, dass auch unser Verfasser sich von einem solchen Einfluss der Neigungen und ihres Wechsels nicht ganz frei gemacht hat. Der dritte Band ist mit Eifer und demgemäss mit Kraft und Sicherheit durchgeführt; er ist durchaus als eine höchst bedeutende Leistung zu bezeichnen; gelegentlich ist sogar (was auch der Verfasser zugeben und bevorworten muss) im Stofflichen ein wenig zu viel, in Rücksicht auf die Tendenz des Ganzen, geschehen. Der zweite Band dagegen, so grosse Schönheiten er im Einzelnen enthält, so bedeutend der Standpunkt ist, den der Verfasser auch hier einnimmt, ist doch nicht ganz mit derselben Emsigkeit gearbeitet; der Verf. hat sich hin und wieder zu sehr auf seine Vorarbeiter verlassen, er hat deren Zuverlässigkeit nicht überall genügend geprüft, hat sich nicht in den Besitz der sämmtlichen Mittel, die mit Nothwendigkeit erforderlich sind, gesetzt, und ist somit mancher einseitigen Schlussfolgerung, mancher ungenügenden und willkürlichen Darlegung nicht entgangen.

Der zweite Band zerfällt in drei Bücher, von denen das erste, „die Kunst der Griechen“ überschrieben, eine allgemeine Charakteristik dieser Kunstweise giebt, das zweite die „Perioden der griechischen Kunst.“ das dritte die Kunst „der italischen Völker“ enthält. Das erste Kapitel des ersten Buchs, die „Religion und Verfassung Griechenlands,“ bezeichnet in kurzer, aber charakteristischer Einleitung den Hauptpunkt, auf den es, wie bei Betrachtung des griechischen Lebens überhaupt, so auch der griechischen Kunst ankommt: die Unabhängigkeit der griechischen Moral von der Religion und die gerade hiedurch erzeugte sittliche Würde des Volkes; wegen Ausführung dieser, allerdings paradox klingenden Behauptung muss ich auf den Verf. selbst verweisen. Drei folgende Kapitel behandeln gesondert die Architektur, die Plastik, die Malerei. ein fünftes das gegenseitige Verhältniss dieser Künste (z. B. Polychromie der Architektur und Sculptur etc.). Hier nun tritt mir zunächst der Anstoss, den ich an einigen Theilen dieses zweiten Bandes nehmen muss, entgegen. Ich kann mich mit der Weise, wie der Verf. die griechische Architektur auffasst und behandelt, nicht einverstanden erklären, so wenig in dem eben angedeuteten zweiten Kapitel, als wo er hernach, bei der eigentlich geschichtlichen Entwickelung, auf die einzelnen Architekturwerke zurückkommt. Der Darstellung des zweiten Kapitels fehlt Präcision und Bestimmtheit. Die Elemente der griechisch-architektonischen Formenbildung sind nicht wohl verstanden; die Gründe, welche zu der Ausbildung dieser Formen Veranlassung gaben, sind, zumal in Rücksicht auf die volksthümlich individuellen Besonderheiten des dorischen und des ionischen Styles, nicht klar entwickelt; das, was die Reinheit der griechischen Form, sogar im Gegensatz gegen die römische, ausmacht, ist nicht durchweg beobachtet; die Kenntniss der Monumente selbst und der gediegneren Werke, welche dieselben behandeln, ist unzureichend. Ich mag das lange Register über das Einzelne, welches ich zur Erhärtung dieses so unumwunden ausgesprochenen Tadels eigentlich beibringen müsste, nicht hierher setzen, wo es eine so bedeutende Reihenfolge wahrhaft gediegener Leistungen zu besprechen gilt. Ich bitte um die Erlaubniss, das Kapitel unsers Verfassers über die griechische Architektur, und was sich von da aus an Urtheilen in das Folgende hineinzieht, als nicht geschrieben betrachten zu dürfen. und nehme hievon vor-

nehmlich nur den Schluss des Kapitels aus, der einige schöne Bemerkungen allgemeinen Inhalts enthält.

Um so trefflicher ist dagegen sogleich das folgende Kapitel, welches die Plastik der Griechen behandelt. Hier erscheint der Verfasser vollständig in seinem eigenthümlichen Elemente und mit dem Wesen der Sache, auf die es ankommt, vertraut. Er entwickelt zunächst das Prinzip der griechischen Sittlichkeit, auf das er schon in dem Eingangskapitel hingedeutet hatte, und die Um- und Ausbildung der Sittenlehre zur Schönheitslehre. Dies führt ihn zu der Ausbildung des Individuellen und zu der idealen Gestaltung desselben in den Götterbildern; als Grundlage hiezu werden (im Gegensatz gegen das modern Individuelle) die natürlichen Unterschiede der Geschlechter und die verschiedenartigen Annäherungen der letzteren zu einander aufgenommen und geistreich durchgeführt. Nähere Darlegungen über die Eigenthümlichkeiten des griechischen Kunststyles schliessen sich an. — Nicht so vollkommen einverstanden bin ich mit der Behandlung der griechischen Malerei im vierten Kapitel. Der Verfasser führt, ohne Zweifel ganz richtig, aus, dass diese Kunst bei den Griechen ein plastisches Element beibehalten habe, fügt aber hinzu, dass sie desshalb ungenügend, hart und kalt erschienen sei Das Letztere ist nicht eine nothwendige Folgerung aus dem Ersteren. Unbedenklich werden die Gemälde der Griechen gegen die der Neueren in dem eigentlich Malerischen, dem Helldunkel und Allem was dazu gehört, zurückgestanden haben; ich kann aber nicht einsehen, wesshalb in einer mehr auf plastische Wirkung berechneten Malerei nicht auch höchste Befriedigung zu erreichen gewesen sei. Michel Angelo's Deckengemälde in der Sixtina bezeugen das zur Genüge. Wir werden also den grossen griechischen Meistern der Malerei wohl ihren Ruhm lassen müssen. So geht der Verfasser meines Erachtens auch zu weit, wenn er den Griechen den Sinn für die Landschaft, ganz abspricht. Ihr eigenthümliches Element war es gewiss nicht, aber sie konnten immerhin in einer plastisch gehaltenen Landschaft, nach der Weise des Nic. Poussin, Ausgezeichnetes leisten. Neben den vielen kleinen Schmierereien landschaftlicher Ansichten, die man zu Pompeji und Herkulanum gefunden hat, finden sich in der That einige Stücke, die der Richtung Poussins auffallend verwandt sind.

Die Kapitel über den eigentlich geschichtlichen Verlauf der griechischen Kunst enthalten das bekannte Material, in die Hauptperioden bis auf Solon, Perikles, Alexander und die Unterjochung Griechenlands abgetheilt. Bei der ersten Periode muss ich das Bedenken aussprechen, dass sie, so wenig über sie bei unsrer Unkenntniss der altgriechischen Zustände beizubringen ist, doch zwei höchst verschiedenartige Entwickelungszustände in sich begreift: den des heroischen Zeitalters, der ohne Zweifel von allem Folgenden wesentlich verschieden ist, und den der Zeit seit der Einwanderung der Dorier. Im Uebrigen werden die Hauptphasen der griechischen Geschichte, die diesen Abtheilungen zu Grunde liegen, gut charakterisirt. Die Würdigung des bildnerischen Styles vor Perikles, die Charakteristik der parthenonischen Sculpturen, die Schilderung der Gruppe des Laokoon sind als besonders gediegene Punkte hervorzuheben. Auf die Neuerungen des Polyklet (S. 281 f.), sogar mit Bezug auf Phidias, scheint mir der Verfasser ein zu grosses Gewicht zu legen. Dass er (S. 287, Anm.) noch ungewiss ist, ob die Niobidengruppe im Florintiner Museum eine Copie sei oder nicht, ist mir etwas befremdlich, da meines Erachtens ein kunstge-

bildetes Auge nicht wohl anders urtheilen kann, selbst abgesehen von der ungleich gediegneren Ausführung einzeln vorhandener Niobidenfiguren Den vatikanischen Apollo nimmt der Verfasser als gleich alt mit dem Laokoon an, d. h. als der letzten Epoche selbständig griechischer Kunstblüthe angehörig; sehr gut sagt er von ihm: „Es ist eine subjektive Idealität, ein vereinzelter Gedanke, nicht eine verkörperte Vorstellung des Volkes."

Der Verfasser beschliesst seine Betrachtungen über die griechische Kunst in einem besonderen Kapitel mit einem „Rückblick auf den Entwickelungsgang und die Richtung der griechischen Kunst." Dies Kapitel bildet den Schluss- und Ausgangspunkt dessen, was er in der Einleitung des zweiten Bandes und in den späteren allgemeinen Erörterungen über das Verhältniss der Kunst der Griechen zu ihrer Sittlichkeit aufgestellt hatte. Er kommt noch einmal hierauf zurück und weist die Schranken nach, die dem griechischen Bewusstsein gesteckt waren, die einen so raschen Verfall der Sittlichkeit, unmittelbar nach der glänzenden Erhebung des Volks, zur Folge hatten, die überhaupt das höchste Vorbild der Sittlichkeit im äusseren Leben unerreichbar erscheinen lassen mussten, die aber für die Kunst dennoch so günstig wirkten, dass gerade hier jenes Höchste, dem man anderweit vergebens nachstrebte, zu erringen möglich ward. Der Raum dieses Blattes gestattet es mir nicht, auf diese geistvolle Auseinandersetzung näher einzugehen.

Das dritte, den italischen Völkern gewidmete Buch des zweiten Bandes behandelt im ersten Kapitel die „Etrusker." Die Eigenthümlichkeit dieses Volkes und der Unterschied seines Charakters von dem der Griechen, — das mehr Nüchterne, Verständige desselben, aber zugleich auch die grössere Berechtigung des Persönlichen und der persönlichen Innerlichkeit des Gefühls, wird einleuchtend auseinandergesetzt und als Grundelement neuer künstlerischer Erscheinungen, die, ob auch minder vollendet, doch alle Beachtung verdienen, nachgewiesen. Als vorzüglich charakteristische Beispiele werden namentlich die etruskischen Sarkophagsculpturen vorgeführt und dargelegt, wie an diesen jene geistigen Anlagen des Volkes zu einer entschieden malerischen Compositionsweise, im Gegensatz gegen den griechischen Reliefstyl, führen mussten. Bei der Betrachtung über die etruskische Architektur hätte ich ein etwas näheres Eingehen auf die erhaltenen Monumente und Fragmente gewünscht, indem die Beobachtung der Detailbildung an denselben wohl bestimmtere Aufschlüsse über den Formensinn des Volkes zu geben geeignet ist.

Die vier folgenden Kapitel desselben Buches behandeln die römische Kunst, doch nur bis zur Zeit des Gallienus, indem der Verfasser die merkwürdigen Umwandlungen, die in derselben, und insbesondere in der Architektur, von der späteren Zeit des dritten Jahrhunderts ab beginnen, dem dritten Bande, d. h. der Darlegung der ersten Entwickelungsmomente des Mittelalters vorbehält. Eine Abhandlung über Charakter und Sitte der Römer eröffnet diesen Abschnitt; dann folgt die Betrachtung der einzelnen Künste in ihrer römischen Verfassung, wozu wiederum das bekannte Material vorlag. Gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten der römischen Architekturanlagen werden mit vielem Geist näher entwickelt; namentlich scheint mir die Auseinandersetzung über die bei den römischen Tempeln vorherrschende und auf besondere Weise ausgebildete Form des Prostylos, im Gegensatz gegen den griechischen Peripteros, und die über den majestätisch kalten Rundbau des Pantheons ungemein glück-

lich. Zu entschieden sagt der Verfasser (S. 425), dass die dorische Säulenordnung bei den Römern eigentlich gar keine Anwendung gefunden habe, indem doch, abgesehen von dem gar nicht seltenen Vorkommen derselben als Dekoration (in Halbsäulen und Pilastern), auch mancherlei Reste wirklicher Säulenstellungen dieses Styles vorhanden sind, z. B. die grosse Anzahl römisch-dorischer Säulen, die zum Ausbau der Basilika S. Pietro ad Vincola verwandt sind. Freilich scheint es, dass dergleichen im Ganzen mehr der Entwickelungs- und der ersten Glanzzeit der römischen Architektur angehört habe; auf die erstere hätte der Verfasser, da es wenigstens an einzelnen Anknüpfungspunkten nicht fehlt, wohl etwas näher eingehen können, als es S. 474 f. geschehen ist. Bei der Betrachtung der Sculptur ist das eigenthümlich Römische, das sich (wie auch schon bei den Etruskern) in den Bildnissdarstellungen, und zwar in der künstlerischen Durchbildung des Persönlichen, kund giebt, lebendig hervorgehoben; bei der Betrachtung der Reliefs hätte ich gewünscht, dass auch hier etwas mehr Bezug auf das volksthümlich Individuelle genommen wäre. — Als vorzüglich ausgezeichnet erscheint die Schlussbetrachtung des zweiten Bandes, mit welcher der Verfasser sich über die welthistorische Bedeutung der griechisch-römischen Kunst in allgemeinen Zügen auslässt. Den Römern, so sagt er, gilt die Kunst (die griechische, — die es mit der „allgemeinen, allverständlichen" Schönheit zu thun hat) gleich Anfangs als eine geistige Ueberlieferung, welche sie aufnehmen und auf alle Länder übertragen. „Sie hat erst jetzt ihre geistige Bestimmung erreicht, sie ist zur freien und bewussten Aufgabe der Menschheit geworden; sie unterliegt nicht mehr der Vermischung mit der Religion, einer Unklarheit, welche auch für diese verderblich war. Der Begriff der Schönheit ist entstanden, wenn auch noch nicht in seiner vollen Bedeutung gekannt." ...... „Indem die Kunst sich vollständig ausbildete, zog sie die sinnlichen Bestandtheile an sich, welche bisher auch die Religion und Wissenschaft getrübt hatten; das geistige Leben der Menschheit trat in diesen drei Formen vollständig hervor und stellte sich dem Naturleben entgegen." — Die Eingangs erwähnte Tendenz des Verfassers, besonders die allgemeinen, weltgeschichtlichen Beziehungen hervorzuheben, dokumentirt sich in dieser Abhandlung aufs Glücklichste.

Der dritte Band, die Geschichte der altchristlichen und der muhamedanischen Kunst enthaltend, führt uns, wie dies bereits oben angedeutet ist, in ein Gebiet hinüber, wo das Verhältniss des Verfassers zu seinem Material ein wesentlich andres sein musste. Zunächst indess schliesst sich der Inhalt dieses Bandes und die Beschaffenheit desselben doch noch eng an den Inhalt des vorigen an, um so mehr, als der Verfasser die letzten Erscheinungen der römischen Kunst in den neuen Band (der sogar eine neue Reihenfolge der Bände eröffnet) hinübergenommen hat. Er ist hierin in sofern wenigstens völlig in seinem Rechte, als diese Erscheinungen unbedenklich eben so sehr die ersten, obschon noch unbewussten Regungen eines neu erwachenden Kunstsinnes als das Absterben des Alten bezeichnen. Das erste Buch des dritten Bandes führt die Ueberschrift: „Erste Regungen der christlichen Kunst, von Gallienus bis zum Untergange des weströmischen Reiches." Das einleitende Kapitel giebt eine lebendige Darstellung des wirren, unklaren, gährenden Zustandes, in welchem die Welt und namentlich das geistige Streben sich dazumal befand, aus dem aber ein neues Dasein sich herausarbeiten sollte. Die Keime des letzteren, sofern es die künstlerische Bethätigung betraf, weist der Verfasser in den

beiden folgenden Kapiteln nach. Das zweite Kapitel handelt von der Architektur. Zunächst von der eigenthümlichen Umgestaltung der Formen und Anlagen, die sich besonders durch orientalischen Einfluss ergaben (wobei übrigens das vielleicht wichtigste Beispiel in diesem Betracht, die Ruinen von Petra, etwas ausführlicher hervorzuheben gewesen wäre, als es durch das Citat in der Anmerkung auf S. 25 geschieht); sodann von der ersten Anlage christlich-kirchlicher Gebäude, der Basiliken, deren Bedeutung der Verfasser näher entwickelt und wobei er unter anderm auch besser, als es meines Wissens seither geschehen ist, darlegt, wie die grosse Einfachheit dieser Gebäude und vornehmlich der Mangel an (der Antike entsprechenden) Gliedern im Innern für die Gesammtwirkung des Innern, worauf die antike Architektur in gleichem Maasse nicht hingestrebt hatte, und demgemäss für die weitere Ausbildung der christlichen Architektur als solcher nur vortheilhaft sein konnte. — Das dritte Kapitel ist der Malerei und Sculptur gewidmet. Nach kurzer Erwähnung der unerfreulichen, für weltliche Zwecke gefertigten Bildwerke geht der Verfasser näher auf die eines christlichen Inhalts ein, entwickelt sinnreich, wie man hier auf jenes eigenthümliche symbolische Element kam, das diese Arbeiten auszeichnet und weist nicht minder nach, worin auf der einen Seite (nicht bloss in Betreff der formellen Behandlung) ihre noch immer vorhandene Verwandtschaft mit der Antike beruht und worin sie auf der andern sich wesentlich von der letzteren unterscheiden.

Ich muss hier mit ein Paar Worten des Unterschiedes gedenken, der zwischen meiner Auffassung der wichtigeren symbolischen Darstellungen, wie sie in Katakombenmalereien und Sarkophagsculpturen vorkommen und zwischen der Auffassung des Verfassers vorhanden ist. Der Verfasser sieht in diesen Darstellungen, namentlich den alttestamentarischen, mehr allgemeine, christlich moralische Bezüge und Empfindungen angedeutet; ich mehr (was er verwirft) bestimmte Beziehungen auf das Leben, die Wirksamkeit und den Opfertod des Heilandes. Das Opfer Abrahams fasst er z. B. als Sinnbild christlichen Gehorsams, ich als unmittelbare Hindeutung auf die Hingabe Christi zum Opfertode. Ich war zu dieser Auffassung besonders durch die Darstellungen des späteren Mittelalters veranlasst worden, welche jenen alttestamentarischen Gegenständen in der Regel die entsprechenden des neuen Testaments gegenüberstellen und als Vordeutung der letzteren nehmen, eine Weise der Parallelisirung, für deren Vorkommen schon im siebenten Jahrhundert der Verfasser selbst (S. 521, Anm.) ein Beispiel beibringt. Mir scheint dies Hinzufügen der Scenen aus dem neuen Testament nur eine weitere Ausführung, eine bestimmtere Ausdeutung jener einfachen älteren Darstellungen zu sein. Es kommen aber selbst altchristliche Darstellungen solcher Art aus frühester Zeit vor, wo die Umstände so beschaffen sind, dass meines Dafürhaltens die Erklärungsweise des Verfassers durchaus nicht genügend sein würde. So befindet sich seit einiger Zeit in der Berliner Kunstkammer ein cylindrisches Elfenbeingefäss, mit einem Reliefschnitzwerk von spätrömischer Art umgeben; auf der Vorderseite ein jugendlicher Mann auf einem Sessel, je sechs männliche Gestalten in verschiedenartiger Bewegung auf seinen Seiten, auf der Rückseite das Opfer Abrahams. als solches durch den Engel und den Bock entschieden bezeichnet. Das Vorhandensein dieses letzteren Gegenstandes deutet mit Bestimmtheit auf den christlichen Ursprung des Stückes und lässt in dem jugendlichen Manne und den zwölf Andern Christus und die Apostel er-

kennen; die alleinige Gegenüberstellung jenes Opfers aber sichert dem letzteren unbedenklich eine hervorstechende Bedeutung, die nicht in einer ganz allgemeinen Moral, sondern nur in der unmittelbaren, zunächstliegenden Beziehung auf Christi eigenen Opfertod gefunden werden kann. Beiläufig bemerke ich, dass dies Schnitzwerk zu den frühesten christlichen Arbeiten gehört, die auf unsere Zeit gekommen sind; die Behandlung ist noch völlig römisch. — Vorstehende Bemerkungen mögen zugleich als ein wesentlicher Grund dienen, wesshalb ich einige spätere Aeusserungen des Verfassers über jene symbolisirende altchristliche Kunst, in denen er sie als „weichlich", als „süsslich" bezeichnet, nicht unterschreiben kann.

Das zweite Buch behandelt die „byzantinische Kunst." Ich halte diesen Abschnitt für die wichtigste Leistung des Verfassers innerhalb der bisher erschienenen Bände. Die Freunde der Kunstgeschichte haben ihm sowohl für die grosse Bereicherung des stofflichen Materials, als für die ächte philosophisch-historische Behandlung und Bestimmung desselben sehr lebhaften Dank zu sagen. Die vielfache Unbequemlichkeit, die uns die Beschäftigung mit der byzantinischen Kunst seither darbot, scheint mir hier in beiden Beziehungen sehr glücklich beseitigt und somit ein Stück kunsthistorischen Bodens sicher erobert, das doch von vielseitiger Wichtigkeit auch für andre, mehr oder weniger nah daran angrenzende Partieen ist. Vortrefflich ist zunächst das ausführliche einleitende Kapitel, welches eine Darstelluug der kulturhistorischen Zustände des byzantinischen Reiches giebt und hierin die nothwendig vorhandene, das Innerste des Lebens berührende Mischung heidnischer und christlicher Elemente und die ebenso nothwendige, mehr und mehr sich steigernde Hinneigung zum Orientalismus darlegt. Dies letztere erscheint hienach als der wesentliche Grund jener byzantinischen Erstarrung in Leben und Kunst; der byzantinische Staat aber hat hienach für das nachmals anhebende, eigenthümlich neue Leben des Occidents die grosse Bedeutung, dem letzteren und seiner Kunst nicht bloss die antike Tradition zu bewahren, sondern ihm zugleich von Zeit zu Zeit orientalische Elemente, aber auch diese schon auf christlich-europäische Weise verarbeitet, als nothwendiges Ferment zuzuführen. — Die Besonderheiten, in welchen im byzantinischen Reiche selbst sich die Architektur, sowie die Plastik und Malerei unter diesen Verhältnissen gestaltete, entwickelt der Verfasser in zwei folgenden Kapiteln; ausführlich und doch gehalten geht der Verfasser näher auf diese Elemente ein. Für die Architektur, wo neuerlich in Betreff der ravennatischen Werke durch v. Quast vorgearbeitet war, giebt er insbesondere über die mit dem Bau der Sophienkirche zu Constantinopel gleichzeitigen und über die späteren Bestrebungen eine reichliche Anzahl charakteristischer Notizen, die auf solche Weise bisher noch nicht benutzt waren. In dem Kapitel über Plastik und Malerei setzt er zunächst die Feststellung der kirchlichen Kunsttypen, namentlich des Christusbildes, die gleichzeitig eintretende Richtung auf das Historische (im Gegensatz gegen jene ältere Symbolik) und die Ausbildung des Mosaikentypus auseinander, bei welchem letzteren der Verfasser nur vielleicht etwas zu weit geht, wenn er alle dahin einschlagenden Bestrebungen unter der Rubrik der byzantinischen Kunst abhandelt. Hierauf folgt eine Uebersicht des weiteren Verlaufs der letzteren, wobei vornehmlich die Rücksicht auf die Miniaturmalereien der Manuscripte und auf die scharfsinnigen Bemerkungen Waagen's über dieselben maassgebend war.

Drei folgende Kapitel bilden gewissermaassen einen Anhang zu dem Hauptinhalt des zweiten Buchs, indem in ihnen von den vorzüglichsten Erscheinungen der weiteren Verzweigung der byzantinischen Kunst, und zwar auf ziemlich ausführliche Weise, die Rede ist. Zuerst wird die Kunst im „Sassanidenreiche" besprochen und den merkwürdigen, aus der Zeit desselben herrührenden Sculpturen (die ich in meinem Handbuch [1]) ungeschickter Weise im Anhang zur altpersischen Kunst erwähnt hatte) sehr richtig hier der ihnen gebührende Platz angewiesen. Für die neupersische Architektur sehen wir noch immer näheren Forschungen und Mittheilungen entgegen. Dann folgt die Kunst in „Georgien und Armenien", die der Verfasser nach neueren Reisewerken behandelt und mit der er ein völlig neues Material in die Kunstgeschichte einführt. Der letztere Umstand veranlasst ihn auch, etwas ausführlicher zu werden und die einzelnen Monumente genauer zu schildern, als es wohl eigentlich der Gesammtplan seines Werkes verstattete. Die armenische Architektur erscheint hienach als eine sehr eigenthümliche und interessante Umbildung der byzantinischen. Das dritte Kapitel behandelt die Kunst in „Russland" und geht in deren barbarisch-phantastische Behandlungsweise ebenfalls näher und ziemlich ausführlich ein.

Das dritte Buch ist der „muhamedanischen Kunst" gewidmet. Auch hier tritt uns das Talent des Verfassers in der Darstellung der kulturhistorischen Zustände und der Entwickelung der künstlerischen Bestrebungen aus denselben, sowie vornehmlich in der Darlegung dessen, was in der Kunst eigentlich als die innere treibende Kraft erscheint, auf glänzende Weise entgegen. Zwei besondere Kapitel, zur Einleitung und zum Schluss, sind diesen Untersuchungen gewidmet. Die innere Nothwendigkeit, die die Araber und Muhamedaner dahin trieb, alle figürlich bildliche Darstellung zu unterlassen und die gesammte Architektur zur Arabeske zuzuspitzen, ist seither noch nirgend so geistvoll, so überzeugend auseinander gesetzt worden. Die eigentlich historischen Kapitel haben das, im Allgemeinen schon bekannte Material zum Gegenstande. Der Verf. beginnt mit den Muhamedanern in Persien und Indien, geht dann nach Aegypten und Sicilien über und schliesst mit den spanischen Arabern und den Türken. Diese Anordnung hat den Uebelstand, dass zu Anfang (da wir von den älteren asiatisch-muhamedanischen Architekturen doch nur sehr wenig wissen) von sehr späten Werken die Rede ist, und dass zum Schluss Mauren und Türken neben einander die verschiedenartigsten Erscheinungen darbieten. Bei unsern heutigen Kenntnissen der muhamedanischen Kunst scheint mir die von mir befolgte umgekehrte Anordnung im Ganzen passender.

Das vierte Buch endlich führt die Ueberschrift: „Das karolingische Zeitalter. Anfänge christlich-germanischer Kunst." Auch hier, im ersten Kapitel, dieselbe lebenvolle Auseinandersetzung des kulturhistorischen Elements, das die Grundlage der künstlerischen Versuche jener Zeit bildet. Im zweiten Kapitel eine Uebersicht der architektonischen Leistungen unter Gothen und Franken, die im Wesentlichen noch verdorben römisch erscheinen. Im dritten eine Uebersicht der bildnerischen Leistungen, die im Ganzen auch kein erfreuliches Gepräge haben, bei denen der Verf. jedoch auf die Andeutungen einer hervorbrechenden nationellen Frische des Geistes

[1]) d. h. in der ersten Auflage.

aufmerksam macht und in diesem Betracht mit Recht jene sehr eigenthümlichen kalligraphischen Ornamente hervorhebt, die sich in den Malereien angelsächsischer und fränkischer Manuscripte vorfinden. Den letzteren Umstand findet sich der Verf. veranlasst, in einem Schlusskapitel zum Gegenstande einer besonderen Betrachtung zu machen und (vielleicht ein wenig zu künstlich) nachzuweisen, wie die in diesen Ornamenten enthaltene, noch spielende Kunstäusserung als nothwendiger Vorläufer der selbständigen Kunstentwickelung des Mittelalters auftreten musste. Dies scheint auch der Grund zu sein, wesshalb der Verf. die Geschichte der karolingischen Kunst an den Schluss dieses Bandes, als hinüberführend zum folgenden, gesetzt hat, während sie in den übrigen Beziehungen vielleicht ihre entsprechendere Stelle neben der altchristlichen und byzantinischen Kunst, mit denen sie der Hauptsache nach noch in engster Verbindung steht, gefunden hätte.

Bei den vielseitigen Forschungen des Verf. über die Geschichte der mittelalterlichen Kunst haben wir von den folgenden Bänden des Belehrenden und Anregenden gewiss ebenfalls Vieles zu erwarten. Möge ihm zu deren Abfassung und Vollendung Musse und Kraft erhalten bleiben!

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1845, No. 36 f.)

---

1) Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung. Herausgegeben von dem Architekten Ch. Wilh. Schmidt. Lief. 4. Der römischen Baudenkmale 1. Heft. Die Jagdvilla zu Fliessem. Trier 1843. (Text in 4., 32 S., und 6 Kupfertafeln in Fol.)

Die Reste der antiken Bauanlage zu Fliessem, die im Jahr 1833 entdeckt wurden, verdanken ihren Ruhm besonders den schönen Mosaikfussböden, die sich daselbst unter der schützenden Erddecke erhalten hatten. Herr Schmidt giebt uns hier mit seiner gewohnten Sorgfalt einen Grundriss der Bauanlage nach den von ihm selbst vorgenommenen ausführlichen Aufgrabungen der Fundamente, nebst Abbildungen der sämmtlichen, noch vorhandenen Mosaiken und der wenigen architektonischen Details, die man ebenfalls aufgefunden hat. Die Anlage giebt sich auf den ersten Blick als die Villa eines vornehmen Römers, aus der Zeit, da in den Gegenden des Mosellandes römische Cultur noch auf ihrer glänzendsten Höhe stand, zu erkennen. Die Gründe, welche den Herausgeber veranlasst haben, sie ausschliesslich als Jagdvilla zu bezeichnen, scheinen nicht gewichtig genug, wenn auch diese Benennung gerade keine Unwahrscheinlichkeit in sich einschliesst. Leider ist die Zerstörung der Anlage so bedeutend gewesen, dass wenig mehr als nur die Fundamente erhalten und oft selbst nicht mehr die Thüren, welche die Gemächer verbanden, zu erkennen sind. Es

ist eine grosse Anzahl verschiedenartiger Räume, die sich zu einem, in der Hauptform viereckigen Gebäude zusammen gruppiren. So wenig indess von ihnen erhalten ist, so ordnet sich uns das Ganze unter der Leitung des Herausgebers doch auf eine verständliche und übersichtliche Weise; heizbare Wintergemächer und Wohnräume für den Sommer, zwei vollständig ausgebildete Badelokalitäten und zu andern Zwecken bestimmte Räume (etwa für die Dienerschaft und für die Oekonomie) erscheinen durch verschiedene Verbindungsgänge von einander gesondert; Höfe, mit Mauern umgeben, schliessen sich dem Gebäude an. Ueber die Angelegenheiten der Heizung erhalten wir von dem Herausgeber willkommenen Aufschluss. Die Phantasie fühlt sich bei der Betrachtung dieser geringen Reste lebhaft angereizt, sie in ihrer ehemaligen Vollendung herzustellen und sich dadurch ein Bild des so viel gerühmten Villenlebens der Römer zu schaffen; für einen archäologisch gebildeten Architekten wäre es eine dankbare Aufgabe, die Entwürfe zu einer solchen Herstellung auszuarbeiten. Mögen diese Zeilen als eine freundliche Aufforderung dazu gelten!

Bei weitem das Wichtigste unter den Einzelheiten der Anlage sind jene Mosaikfussböden, die uns der Herausgeber in vortrefflichen, grossen und colorirten Abbildungen vorführt. Es sind Zusammensetzungen der mannigfaltigsten Ornamentschemata, in denjenigen Formen, die durch die Technik des Mosaiks bedingt waren, und in geschmackvoller Weise nach den jedesmaligen Verhältnissen des Raumes gefügt und geordnet. Fast durchweg dürfen sie als Muster für die Dekoration von Fussböden betrachtet werden. Von dem luxuriösen Comfort der Römer geben sie vornehmlich ein charakteristisches Beispiel. Leider sind sie jedoch zum Theil schon mehr oder weniger beschädigt, und nach einer, dem Unterzeichneten kürzlich zugekommenen Notiz scheint es, dass sie trotz der über ihnen errichteten Schutzhäuser, vermuthlich durch Erweichung der Unterlage, mehr und mehr dem Verderben entgegen gehen. Für die geringe Anzahl von Denkmälern, zumal von so ausgezeichneten, die wir in Deutschland aus der Römerzeit besitzen, würde dieser Verlust doppelt schmerzlich sein. Es ist indess zu hoffen, dass noch Vorkehrungen zu ihrer ferneren Sicherstellung ausführbar sein werden.

2) Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich etc.

Von diesem Werk ist, seit das Kunstblatt zum letzten Mal über dasselbe berichtet hat (1844, Nr. 49 ff.), wieder eine Reihe inhaltreicher Lieferungen erschienen. Behandlung und Ausstattung sind in derselben verdienstlichen Weise gehalten, die bei den bisherigen Lieferungen die Theilnahme für das Unternehmen gesichert hatten. Zunächst sind zu erwähnen die achte und neunte Lieferung der ersten Abtheilung, die den ersten Band dieser Abtheilung beschliessen und den Separattitel führen: „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den fürstlich Schwarzburg'schen Landen." Die hierin enthaltenen Monumente sind 1) die Frauenkirche zu Arnstadt auf 10 Tafeln dargestellt, die uns in diesem Gebäude einerseits eine sehr interessante Ausbildung des spätromanischen, andererseits eine fast noch merkwürdigere und eigenthümliche reiche Ausbildung des frühgothischen Baustyles kennen lehren. Der Chor, der zu den letzteren Theilen gehört, und namentlich das auf Tafel 5 enthaltene

Innere desselben, bildet eins der schönsten Beispiele dieser Kunstepoche, die wir in Deutschland besitzen. Das auf Tafel 6 abgebildete Grabmonument des Grafen Günther XXV. von Schwarzburg (gestorben 1368) dürfte als eins der erheblicheren Sculpturwerke des 14. Jahrhunderts, gleich wichtig für die Kunst- wie für die Kostümgeschichte, zu betrachten sein. — Ferner: 2) Die Kirche zu Kloster Paulinzelle, bekanntlich eine reine Basilika und gegenwärtig als Ruine von äusserst malerischer Erscheinung, was auch die vorliegenden Blätter mit Glück wiedergeben. Notorisch aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts, bildet sie für den Baustyl dieser Zeit einen wichtigen Anknüpfungspunkt und gewinnt ein eigenthümliches Interesse durch die geräumige Vorhalle, die erst nach Vollendung des Hauptbaues (der Ansicht des Herausgebers zufolge aber sehr bald nach diesem) hinzugefügt ist. — 3) Die Kirche zu Stadt-Ilm, inschriftlich, doch mit Ausnahme der älteren Thurmtheile und späterer Bauveränderungen, vom Jahr 1287. — Die Kirche zu Oberndorf, ursprünglich eine einfache, streng romanische Pfeilerbasilika. — 5) Die Kirche zu Göllingen, mit ihrem alterthümlich romanischen Thurme auf der Westseite und der unter demselben belegenen Krypta. Die letztere hat wiederum das Gepräge des streng romanischen Styles und ist besonders dadurch ungemein merkwürdig, dass die breiten Gurtbögen ihres Gewölbes die Form des orientalischen Hufeisenbogens befolgen.

Die zehnte Lieferung der ersten Abtheilung beginnt den zweiten Band derselben und zugleich wieder einen besondern Abschnitt des Gesammtwerkes, unter dem Separattitel: „Das Schloss und der Dom zu Meissen und Kloster Heiligenkreuz unfern davon." Die Mittheilungen dieser Lieferung sind noch fragmentarisch, und ist ihre Vervollständigung durch die späteren Folgen zu erwarten. Von dem zugehörigen Text ist nur erst die Einleitung gegeben; von den bildlichen Darstellungen verschiedene mit einzelnen Theilen der im Titel genannten Monumente, die für die verschiedenen Epochen des gothischen Styles, für den brillanten spät-mittelalterlichen Schlossbau und auch für den romanischen Baustyl (in der Ruine von Kloster Heiligenkreuz) mannigfaches Interesse gewähren.

Die fünfzehnte bis achtzehnte Lieferung der zweiten Abtheilung beginnen von dieser ebenfalls den zweiten Band und führen den Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke zu Eisleben und in dessen Umgegend, Seeburg, Sangerhausen, Querfurt, Conradsburg." An Monumenten aus Eisleben sind hierin enthalten: die sehr einfache, dem 15ten Jahrhundert angehörige Andreaskirche, mit der nur historisch merkwürdigen Lutherkanzel und einem sehr ausgezeichneten gestickten Kanzeltuch aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, dessen figürliche Darstellungen der Herausgeber auf einem besondern Blatte vorführt; sodann die ebenfalls sehr einfache Annakirche, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. — Das Schloss Seeburg, bei Eisleben, gewinnt durch spätgothische Umwandlung einer hochalterthümlichen Anlage eigenthümliches Interesse. — Zu Sangerhausen trägt die, um 1083 gebaute Ulrichskirche, eine imponirende Pfeilerbasilika, das Gepräge des frühest romanischen Styles. Ihre alten Theile sind im einfach schweren Spitzbogen überwölbt; der Herausgeber spricht sich jedoch nicht darüber aus, ob nähere technische Untersuchungen über die Ursprünglichkeit dieser Gewölbe angestellt sind (so dass sie, da hierüber aus den Abbildungen nichts zu entnehmen ist, für jetzt wenigstens bei der Frage rücksichtlich eines früh-romanischen Spitzbogens in Deutschland nicht in Be-

tracht kommen können). — Höchst merkwürdig ist die Schlosskirche zu Querfurt, ein Gebäude von fast speziell byzantinischer Anlage, d. h. ursprünglich im griechischen Kreuz gebaut, und mit einem Kuppelbau über der Durchschneidung der beiden Schiffe. Der Herausgeber setzt den Haupttheil des Gebäudes in den Anfang des 11ten, die Kuppel in die Mitte des 12ten Jahrhunderts. Mit Ausnahme der Absiden sind in der Kirche übrigens keine Gewölbe vorhanden. Ein besonders dargestelltes Grabmonument aus der späteren Zeit des 14ten Jahrhunderts verdient wieder nähere Betrachtung. — Die Kirche zu Conradsburg endlich gehört, wie bekannt, zu den reinsten, edelsten und reichsten Beispielen aus der letzten Epoche des romanischen Baustyls. Der Herausgeber giebt, ausser den Hauptansichten ihre schönen Details, besonders die der Krypta in ausführlichen Darstellungen. Es ist erfreulich, die Bemerkung hinzufügen zu können, dass neuerlich, und wesentlich mit auf Veranlassung des Herausgebers, durch die preussische Regierung Alles geschieht, um dies Kleinod deutscher Kunst auf würdige und seinem Werthe entsprechende Weise zu erhalten.

3) Die Doppelkapelle im Schlosse zu Landsberg bei Halle an der Saale. Ein Denkmal der Baukunst des 12ten Jahrhunderts. Dargestellt von Aug. Stapel, Baumeister. Mit 10 Steindrucktafeln in 4. Halle 1844. (58 S. in 8.)

Dies Werk, das sich den Lieferungen des vorgenannten Puttrich'schen anreiht, giebt sorgfältige Auskunft über ein, sowohl der baulichen Anlage als der Stylformation nach sehr wichtiges Gebäude des strengen romanischen Styles. Es ist eine der seltenen zweigeschossigen Burgkapellen Deutschlands, die neuerlich mehrfach besprochen sind, und wo beide Geschosse, für gemeinschaftlichen Gottesdienst bestimmt, durch eine Oeffnung in der Gewölbdecke des unteren mit einander in Verbindung stehen. Die Beschreibung, die der Herausgeber liefert, geht mit Sorgfalt in alle Einzelheiten ein; die Abbildungen (Federzeichnungen auf Stein) sind streng im Charakter architektonischer Risse gehalten und besonders durch die Schärfe in der Angabe der Profilirungen der architektonischen Glieder ausgezeichnet. Wir haben Mittheilungen und Darstellungen desselben Gebäudes ohne Zweifel auch in einer der folgenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes zu erwarten; die doppelte Arbeit kann den Freunden vaterländischer Kunstgeschichte aber nur erwünscht sein, da sie zur gegenseitigen Controle beitragen dürfte und da zugleich Herr Puttrich in der Regel seine Darstellungen aus einem andern Gesichtspunkte behandelt.

4) Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage. Bearbeitet von Dr. E. Freiherrn von Bibra, Dr. Gessert, Dr. Lucanus, J. Mayer, Chef des bibliogr. Instituts, Th. Sündermahler u. A. — 1. Abtheilung: Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600. Erste Lief. Schweinfurt 1844.

Mit diesem Heft tritt ein neues Unternehmen in die Welt, das für die Geschichte der deutschen Kunst mannigfach erfreuliche Folgen haben dürfte, wenn es, wie wir wünschen und hoffen, mit frischen Kräften durchgeführt und mit Theilnahme aufgenommen wird. Der, freilich sehr umfassende Zweck ergiebt sich aus dem Titel. Die Proben, die das erste Heft bringt,

sind: 1) Eine in Farben gedruckte Abbildung eines Glasgemäldes aus dem Anfang des 16ten Jahrhunderts, aus der v. Tucher'schen Familienkapelle zu Nürnberg stammend und gegenwärtig im Besitz des Frhrn. E. v. Bibra auf Schnaabheim. Die Darstellung ist die Verkündigung Mariä, übereinstimmend mit einem Dürer'schen Holzschnitt und nach Angabe des Verfassers des Textes, Th. Sündermahler, nach einem Dürer'schen Carton oder gar durch Dürers eigene Hand gemalt (was der Unterzeichnete, mit dem Originale nicht bekannt, dahingestellt lassen muss). — 2) Ein Facsimile einer der Federzeichnungen des bekannten Wessobrunner Codex vom Jahr 814, in der königl. Bibliothek zu München, die als die ältesten der mit Sicherheit zu datirenden deutschen Versuche in bildender Kunst gelten müssen. Die dargestellten Figuren haben weite Gewandung; vielleicht wird uns später noch eine von den Zeichnungen mitgetheilt, wo in den Figuren die Behandlung der Körperform genauer ersichtlich ist, indem gerade diese für das betreffende Moment der kunsthistorischen Entwickelung besonders wichtig sind (bei aller Rohheit der Behandlung tritt dort nämlich eine grosse Aehnlichkeit mit der Figurenzeichnung in der bekannten Rolle des Josua in der vatikanischen Bibliothek hervor). Der Text ist von Dr. Gessert. — 3) Die Abbildung einer grossen gewirkten Tapete, die sich im Besitz des Herrn Sündermahler befindet und deren ungemein interessante, sehr figurenreiche Darstellung die Geburt des Christkindes und die Anbetung der Könige enthält. Wir werden bei der Betrachtung derselben entschieden auf den Styl der flandrischen Schule zur Zeit Hemlings geführt; der Verfasser des Textes, Dr. v. Bibra, ist der Ansicht, dass sie wirklich nach einem Hemling'schen Carton gewirkt sei. — Abbildungen und Texte tragen beiderseits das Gepräge treuer Sorgfalt. Wenn die Herausgeber in dieser Weise fortfahren, wird ihr Werk eine erfreuliche Fortsetzung bilden der schönen, von F. H. Müller bearbeiteten und durch dessen Tod leider zu früh abgebrochenen „Beiträge zur teutschen Kunst und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale.“

REISENOTIZEN.

1844. 1845.

I.

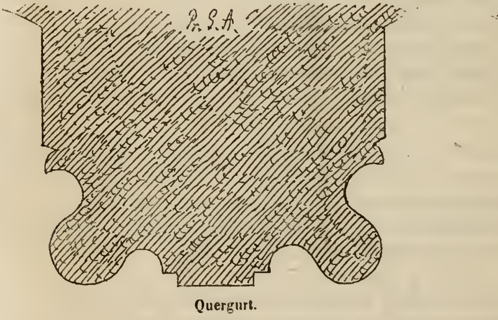
FLÜCHTIGE REISENOTIZEN VOM JAHR 1844.

Prag.

Kirche des Stiftes Strahow auf dem Hradschin, vom Jahr 1140 [1]). Ursprünglich eine romanische Pfeilerbasilika; rococoisirt.

Kirche St. Georg auf dem Hradschin. Basilika mit Pfeilern und Säulen; Arkaden über den Seitenschiffen; Krypta. Massig und roh romanisch in den Einzelformen. Anschein einer provinziellen Barbarisirung des deutschromanischen Baustyles.

Kirche St. Agnes, vom J. 1233 [2]). Einschiffig. Ueberall ein merkwürdiges Frühgothisch. An den Wandsäulen noch schwere, sehr charakteristisch profilirte Ringe. In den Profilen der Gewölbgurte löst sich die romanische Grundform bereits in eine weicher geschwungene Gliederung auf, ohne aber bereits die charakteristisch germanische Formation zu erreichen. Bei den Quergurten bleibt in der Mitte des Profiles noch die im



Quergurt.



Kreuzgurt.

[1]) Vergl. Andenken an die dritte Versammlung der teutschen Architecten und Ingenieure zu Prag im J. 1844. Enth. eine kurze Geschichte der Stadt Prag von W. Tomek, und Skizzen einer Geschichte der Baukunst in Böhmen von Wiesenfeld, S. 7. — [2]) Vergl. ebenda, S. 43.

Romanischen übliche Platte; selbst in den Kreuzgurten ist die Reminiscenz daran in Form eines Plättchens vorhanden. Im Chor wird die letztere jedoch schon zur vortretenden Spitze. — Die Kirche befindet sich im Privatbesitz.

Karlshofer Kirche, vom J. 1351 [1]. Achteckiger Bau mit Chor. Einfaches Gothisch, der Zeit Kaiser Karls IV. (des Prager Dombaues). Merkwürdig die Distribution der Gewölbgurte. Bunte Bemalung an Wänden und Gewölben, dem Anscheine nach eine im 17ten oder 18ten Jahrhundert ausgeführte Erneuung nach alten Mustern, etwa wie Dasselbe in der Kirche St. Gereon in Köln stattfindet. Die Anwendung reicherer Bemalung dürfte ein Anschliessen an den glänzenden Schmuck der Karlsteiner Kapelle verrathen. (Vergl. unten.)

Im Dom mannigfache Denkmäler im Style des Cinquecento. — In der Siegmundskapelle ein merkwürdiger bronzener Kandelaberfuss, ein reiches Ranken- und Drachengeflecht mit menschlichen Gestalten enthaltend, in denen noch antike Reminiscenzen zu bemerken. Der Sage nach aus dem Tempel Salomonis. Wohl Anfang des elften Jahrhunderts. — Reicher Domschatz. Viele schöne Reliquiarien, Monstranzen u. dergl. Besonders schöne Arbeiten aus der Zeit Karls IV., namentlich einige mit vortrefflichen Niellen. Auch ein Buch mit reichen Miniaturen aus der Zeit um 1100.

Auf dem Schlosshofe vor dem Dome die bronzene Reiterstatue des h. Georg, 1373 von Martin und Georg Clussenbach gegossen. Ueberaus merkwürdig. Reizendes Lebensgefühl und Bewegung in der jugendlichen Rittergestalt, besonders in der Ansicht den Rücken hinab. Das Gesicht noch in typischer Grundform (an Augen und Lippen), doch mit entschiedener Absicht, zu naturalisiren; Stirnrunzeln u. dergl. als Ausdruck der Kraftanstrengung. Höchstes Detail im Kostüm. — Schuppenpanzer und Schienen. Das Pferd schwer, doch auch in lebendiger Form. Hübsche Einzelheiten auf dem Sockel, Eidechse und Aehnliches. Das Ganze scheint völlig ein Guss. Der Hals des Pferdes war gebrochen.

Gemäldegallerie des Stiftes Strahow. Besonders notirt:

1. Kolossale Maria mit dem Kinde. Spätere Zeit des 14ten Jahrhunderts. Energisch, im Fleisch der nürnbergischen Behandlungsweise verwandt; in der Gewandung das Weissliche vorherrschend. Streben nach grossartiger Lieblichkeit.

2. Heilige Barbara; Halbfigur. Vortrefflich; dürfte eine nürnbergische Arbeit der Zeit um 1400 sein.

3. Zwei Flügelbilder, auf den äusseren Seiten die Verkündigung, auf den inneren Maria mit dem Kinde und Johannes. Dürer'sche Zeit und einzelne Dürer'sche Motive; zugleich eine eigenthümlich edle Ruhe. Eine gewisse Rundlichkeit der Formen und graulich zarte Schattentöne bei etwas handwerksmässigem Vortrag lassen auf eine Nachwirkung altböhmischer Schule rathen.

4. Grosses Gemälde, ursprünglich von Albrecht Dürer. Maria mit dem Kinde, in heitrer Landschaft thronend. Vor ihr und zu ihren Seiten, knieend, der Papst, der Kaiser (Maximilian), geistliche und weltliche Würdenträger, auch Frauen, die Alle durch Maria, das Christkind, den h. Dominicus und Engel mit Rosenkränzen geschmückt werden. Im Vor-

[1] Ebenda, S. 46.

grund ein lautespielender Engel. Im Hintergrund Dürer und Pirckheimer; der erstere mit einem Täfelchen in den Händen, darauf, ausser Dürers Monogramm, die Inschrift: „Exegit quinquemestri spatio Albertus Durer, Germanus MDVI.“ Ohne allen Zweifel das berühmte Gemälde, welches Dürer in dem genannten Jahre zu Venedig für die deutsche Gesellschaft gefertigt hatte. Ein gewisser Zug grossartiger Heiterkeit, durch das Ganze gehend, ist noch unverkennbar; es ist wie eine Sammlung bedeutender Bildnisse für den würdigsten Zweck. Aber das Bild scheint fast ganz abgewaschen gewesen zu sein. Die Maria mit dem Kinde ist ganz neu aufgemalt; die Engel sind es, mehr oder weniger, ebenfalls; auch an dem Uebrigen ist Vieles übermalt, an vielen Stellen aber schimmert die originale Hand noch durch. Für die Zeit und den Ort der Ausführung ist charakteristisch, dass in den lieblich zarten Mädchenköpfen, die auf dem Bilde enthalten, entschieden italienische Modelle zu erkennen sind und dass der Engel mit der Laute im Vorgrunde ein ziemlich bellineskes Gepräge trägt. (Dürer schrieb bekanntlich an Pirckheimer über Giovanni Bellini, dieser sei noch „der pest im Gemäl.“) Es existirt nach dem Bilde ein kleiner Stahlstich von J. Battmann.

Karlstein.

Mächtige, romantisch gelegene Burg, ungefähr drei Meilen von Prag entfernt. In den vorzüglicheren Theilen und Massen noch wohlerhalten, obschon neuerlich auf ungeschickte Weise modernisirt.

Die Burg ist von Kaiser Karl IV. erbaut, — gegründet 1348, vollendet und geweiht 1357. Sie sollte zur Aufbewahrung der Krone, der Reichskleinodien, der wichtigsten Landesurkunden u. s. w., sowie zum stillen Asyl für die Person des Kaisers dienen. In einer seltsamen poetisch-phantastischen Stimmung suchte zugleich aber Karl IV. die Burg seines Namens zu einem zweiten Montsalvatsch, das die Dichtungen vom heiligen Grale feiern, zu machen. Sie ward als heiliger Raum verkündet. Kein Weib, selbst nicht die Kaiserin, durfte zur Nachtzeit drinnen weilen; stündlich scholl ein Wächterruf in die Thäler hinab, der jeden, welcher des Weges zog und zufällig der Burg sich näherte, vor Schaden warnte. Die heiligsten Lokalitäten im Innern der Burg, wo der Kaiser sich mit unverdrossener Ausdauer den religiösen Uebungen hingab, erhielten eine Ausstattung, die geradehin an die Schilderungen erinnerte, welche die überschwengliche Phantasie des Dichters von dem Tempel des heiligen Grales gemacht hatte. Es lag, wie es scheint, im Wesen dieses epigonischen Zeitalters, die Ideale der Dichter — so viel weiter man auch von ihrem Geiste abgekommen war — zur Nutzanwendung für das Leben zu verkörpern. Wie hier in Böhmen das wundervolle Heiligthum der Templeisen, so wurde wenige Jahrzehnte später in Preussen, bei dem grossen europäischen Ritterzuge gegen die Litthauer, den Konrad von Wallenrod, der Hochmeister des deutschen Ordens, veranstaltete, das Ritterthum des König Artus und die prachtvolle Tafelrunde desselben erneut. Der Orden vergeudete freilich bei dem Prunk des „Ehrentisches“, der die neuen Paladine vereinigte, sein Vermögen, und der ungeheure Zug blieb nutzlos; und Kaiser Karl ward trotz des neuen Montsalvatsch auch nicht ein Mann des Heiles für seine Zeit. Doch weiss das Geschick selbst verwunderliche Launen der Menschen für weitere Zwecke zu verwenden: — der neue

künstliche Graltempel sollte dem ersten, persönlich und individuell bewegten Streben deutscher Malerei, soweit uns davon überhaupt nur eine Kunde geblieben ist, die kräftigste Anregung und darin eine bestimmte Grundlage für folgende Entwickelungen gewähren.

Doch ich kehre zu meinen flüchtigen Tagebuchnotizen zurück. Für Burgeinrichtung, für nähere Kenntniss des mittelalterlichen Burglebens, — zwar unter Beziehungen, wie die eben besprochenen, — dürfte die Einsicht in die Baurisse der Burg sehr belehrend sein. Von ausgebildeter Architekturform habe ich nichts Bemerkenswerthes wahrgenommen. Für das kunsthistorische Interesse kommt im Wesentlichen nur die schon erwähnte Ausstattung der heiligsten Lokalitäten und kommen namentlich die darin vorhandenen der Zeit Karls IV. angehörigen Malereien in Betracht. Hienach sind anzuführen:

1. Die Maria-Himmelfahrtskirche. Wandmalereien, die nur theilweise und sehr verblasst erhalten sind. Darstellungen der Apokalypse, fragmentarisch, mit einzelnen grossartig giottesken Figuren. Eine stehende weibliche Figur (eine Madonna) und eine liegende, beide sehr anmuthig; besonders bei der letzteren die lieblichste, rundlich deutsche Gesichtsbildung. Drei übermalte Bilder Karl's IV. mit Personen seiner Familie. — Ausserdem spätere und rohere Wandmalereien.

2. Die Katharinenkapelle, zur Seite der Kirche, der Raum, in welchen sich Karl IV. auf längere Zeiten zurückzog und in welchem er mit Speise und Trank, mit Büchern und brennender Lampe ohne Hineintreten eines Zweiten versehen werden konnte. An den Wänden mit geschliffenen Karnaten und Achaten in Goldfassung auf Gypsgrund, am Gewölbe mit zum Theil noch kostbareren Steinen versehen. An Malereien finden sich hier: über der Eingangsthür die Brustbilder Karls und seiner Gemahlin Anna, übermalt; an der Langwand, dem Fenster gegenüber, sieben Köpfe heiliger Landespatrone: in der Altarnische die h. Jungfrau mit dem Kinde, zu deren Seiten der Kaiser und die Kaiserin knieen. Dies letztere Bild ist besonders beachtenswerth; es hat sehr gelitten, doch ist es durch grosse Anmuth und eine gewisse italienische Gefühlsweise ausgezeichnet; der Kopf der Maria hat Etwas, das sich dem Charakter der sienesischen Malerei zuneigt. Hierin dürfte die Hand jenes Thomas von Mutina zu vermuthen sein, dessen Kunst der Kaiser neben den nach Böhmen übersiedelten deutschen Malern in Anspruch nahm. — Antependium des Altares; die Vordertafel übermalt, die Seitentafeln rein, aber sehr beschädigt. — Glasmalereien in den Fenstern, gerühmt, doch nur von gewöhnlicher Bedeutung.

3. Das Stiegenhaus, das im grossen Thurme zur Kreuzkapelle emporführt. Ganz mit Wandbildern versehen: Geschichten der h. Ludmilla und des h. Wenzel, Engel u. s. w. Sehr verschossen; allgemeiner Charakter des 14. Jahrhunderts.

4. Die im grossen Thurme befindliche Kreuzkapelle, in der architektonischen Anlage einfach viereckig, mit sehr tiefen Fensternischen. Hier — wo Karl IV. die Reichskleinodien und Urkunden und ausserdem einen grossen Schatz heiliger Reliquien aufbewahrte — die Anwendung höchst verschwenderischer Pracht an unzählbaren edlen Steinen, welche die Wände bedecken, an vergoldeten Gitterwerken, auf denen, die Wände entlang laufend, tausende von Kerzen brannten, an Malereien u. s. w. Unter den Malereien sind zu unterscheiden:

a) Zwei Tafeln, hoch, in italienisch gothischer Umrahmung: ein Eccehomo (sehr beschädigt, der Kopf ganz fehlend) und kleinere Figürchen in

der Umrahmung, mit der Unterschrift des Thomas a Mutina; und eine Maria mit dem Kinde, ebenfalls mit kleinen Figuren umgeben. Beide Bilder wieder entschieden italienisch, die Maria eigen grossartig, bolognesisch, etwa mit sienesischem Anklange.

b) Ueberaus grosse Menge von Tafelbildern an der oberen Hälfte der Wände, Heilige und Regenten darstellend, vermuthlich von Theodorich von Prag gemalt. Sämmtlich restaurirt, doch, wie es scheint, in mässiger Weise. Hier herrscht eine eigenthümlich schwerere Bildungsweise vor, die aber in sehr vielen Fällen keinesweges unschön erscheint. Es ist eine grosse Würde darin, mit dem Ausdruck anziehender Milde verbunden und in weicher Modellirung vorgetragen. Im Einzelnen zeigen sich schon glücklich derbe naturalistische Versuche.

c) Die grossen Wandmalereien an den tonnenartigen Ueberwölbungen der tiefen Fensternischen. Scenen und Gestalten des neuen Testaments. In diesen giebt sich eine andre künstlerische Hand zu erkennen, etwa die des Wurmser von Strassburg. Die Gestalten haben ebenfalls noch etwas Massiges, doch erscheint dies noch weniger auffallend, als bei denen der ebengenannten Gemälde; es macht sich vielmehr ein eigenthümlich zartes Gefühl, besonders in der deutsch rundlichen Bildung der Gesichter, geltend. Die Arbeiten stehen schon denen der Kölner Schule zur Zeit des Meister Wilhelm parallel, nur sind die Figuren meist voller. Bei weichem Liniengefühl herrscht in ihnen eine noch weichere Modellirung und Färbung. Die Gewandtöne sind in den sanftesten Farben gehalten, z. B. einem ganz weichen Lila, worin nicht minder eine unmittelbare Vorbereitung der Richtung der kölnischen Schule zu erkennen ist.

Die Thätigkeit des Meister Wilhelm von Köln schliesst sich unmittelbar an diese Werke an, und seine künstlerische Ausbildung dürfte in der That unter dem Einflusse des Meisters der letzteren erfolgt sein. Dies nahe Verhältniss zu Wilhelm und der Umstand, dass dessen Blüthe erst gegen den Schluss des Jahrhunderts fällt, lässt es aber bestimmt erkennen, dass die Malereien zu Karlstein in der oben erwähnten kurzen Bauzeit von 1348—57 nicht bereits zu Ende gebracht waren, dass ihre Ausführung vielmehr wohl bis in die spätere Regierungszeit Karl's IV. (er starb 1378) hinabreicht.

REISENOTIZEN VOM JAHRE 1845 [1].

Lüttich.

Kirche St. Paul. Gebäude aus frühgothischer Zeit. Das Mittelschiff auf Säulen, über deren Kapitälen je drei Wandsäulchen als Gurtträger auf-

[1]) Meine Reise vom J. 1845, auf besondre amtliche Veranlassung unternommen, war vorzugsweise den Angelegenheiten der lebenden Kunst gewidmet. Den Werken älterer Kunst konnte ich überall nur eine bedingte Theilnahme schenken; was ich mir darüber notirt, ist somit meist nur kurz, betrifft zum Theil

setzen. Im Allgemeinen des Charakters den einfach frühgothischen Kirchen in Köln und dortiger Gegend ziemlich entsprechend. Die Verhältnisse des Innern, wenigstens unterwärts, etwas in die Höhe gezogen.

Kirche St. Barthélemy. Romanische Anlage von angenehmen inneren Verhältnissen; modern umgebildet.

In der Kirche das berühmte eherne Taufbecken, welches aus Notre Dame aux fonts, dem alten Baptisterium der ehemaligen Kathedrale von Lüttich, herrührt. Im J. 1112 durch Lambert Patras aus Dinant gegossen. Ein Werk von bedeutender Dimension. Der Untersatz aus Stein; daraus mit halbem Leibe ringsum hervortretend zwölf eherne Kinder (wie unter dem „ehernen Meer" des salomonischen Tempels zu Jerusalem). An dem Becken selbst stark vortretende Reliefdarstellungen: 1) Predigt des Täufers Johannes; 2) Taufe zweier Jünglinge durch denselben; 3) Taufe Christi; 4) Taufe des Cornelius durch Christus; 5) Taufe des Philosophen Graton durch den Evangelisten Johannes. Das Werk ist von grosser Bedeutung für die mittelalterliche Kunstgeschichte; doch ist der Werth desselben in neuester Zeit wohl etwas zu hoch angeschlagen. Im Allgemeinen sind die Darstellungen durch die völlig schlichte Naivetät ansprechend. Im Nackten, besonders an den Rückenfiguren, zeigt sich schon ein bestimmter Formensinn, selbst eine gewisse grossartige Weichheit; sonst freilich, namentlich was die Köpfe betrifft, ist auch noch viel Barbarisches darin. Die Gewandung lässt in ihrem einfachen Gefälte die gesunde Beobachtung römischer Stylmotive, entfernt von allem byzantinischen Wesen, erkennen. Auch an den Rindern sieht man einen entschieden hervorbrechenden Natursinn. Die am Relief enthaltenen Bäume sind büschelartig, doch nicht eigentlich conventionell behandelt. Zumeist dürfte die Arbeit mit den Bronzen jenes hochalterthümlichen Portales am Augsburger Dome in Vergleich zu stellen sein; nur ist sie allerdings in der Entwickelung schon erheblich vorgeschritten und zugleich durch grössere Dimension und grösseren Aufwand mehr beachtenswerth.

Kirche St. Jacques. Mit Ausnahme des romanischen Vorbaues ein architektonisches Werk aus der allerletzten Zeit des gothischen Styles, dem Anfange des 16ten Jahrhunderts angehörig. In Pfeilern, Bögen, Gallerien und Gewölben ein übermüthig phantastisches Spiel mit den gothischen Formen, die sich eben der Laune des Meisters fügen müssen; die Bögen von Pfeiler zu Pfeiler z. B. umsäumt von herabhängenden, spitzenartig durchbrochenen Verzierungen. Im Ganzen eine lustige, etwas barbarische Dekoration, die allerdings aber auf den reiner gestimmten Sinn eine nicht gar erfreuliche Wirkung ausübt.

Brüssel.

Die Kathedrale (Ste. Gudule). Gross und imposant, doch viel mehr im Ganzen als im Einzelnen. Schwerfällige Grundlage. An der Thurmfaçade keine Entwickelung des Strebepfeilersystems; die Eckstrebe-

auch Dinge, die anderweit schon sehr bekannt sind. Wenn ich es dennoch wage, diese Notizen hier einzureihen, so geschieht dies, weil ich glaube, dass unter Umständen auch ein rascher Blick, ein frischer erster Eindruck seinen Werth hat und dass man über bedeutende Erscheinungen, wenn sie auch nicht unbekannt sind, gelegentlich gern eine Meinung, eine Auffassungsweise mit der andern controlirt.

pfeiler z. B. gestalten sich schon bald über dem Fundament in der Art, dass statt herauswachsender und vorquellender Glieder die Einzeltheile mehr nur durch Einschnitte voneinander gesondert werden, und gehen in dieser Weise ganz bis nach oben empor. Das feinere Detail ist Leistenwerk. Schwerfällige Giebelreihen über den Seitenschiffen. — Im Inneren (Bau des 13ten Jahrhunderts) hohe, mächtig kolossale Rundsäulen, über deren Kapitälen das Gurtenwerk aufsetzt. Hohe Triforien, im Chor mit sehr dicken Säulen, im Schiff mit nüchtern gebildeten Pfeilern. Den massigen unteren Formen entsprechen die dünnen oberen nicht sonderlich. Gleichwohl ist das räumliche Gesammtverhältniss des Inneren schön.



Aeltere Glasfenster, aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert, fürstliche Personen in Tabernakel-Architekturen darstellend. Im Figürlichen mehr oder weniger unbedeutend. Bei denen in den obern Chorfenstern baut sich eine wulstige Renaissance-Architektur ganz bis in den Gipfel der Fenster empor. Bei denen im Querschiff und in der nördlichen Kapelle macht sich der architektonische Aufbau, der leichter bleibt, ganz lustig. Die der südlichen Kapelle, in deren Farben das widerwärtige Gelb der späteren Zeit vorherrscht, sind zum Theil merkwürdig durch die bequeme, brabantisch eigenthümliche Zusammenstellung der Figuren.

Kirche la Chapelle. Chor und Querschiff spätromanisch, elegant und in den Details sorglich durchgebildet. Schiff später gothisch, in der gewöhnlich niederländischen Weise auf Säulen, ohne Triforium; eine Gallerie vor den Fenstern.

Unter den älteren Gemälden zu bemerken: eine grosse Christenmarter von F. Floris, manierirt; und eine heilige Familie „in der Art des älteren Franck", sehr grossartig in der Composition, Arbeit eines tüchtigen Manieristen der späteren Zeit des 16ten Jahrhunderts.

Kirche Notre-Dame des Victoires. Aus der Spätzeit des 13ten Jahrhunderts. Schöne Verhältnisse im Innern. Die Rundsäulen des Schiffes minder schwer, die oberen Details etwas flacher und daher mehr in Harmonie mit den Säulen. Triforium im Einschluss der Fenster-Architektur, daher der Obertheil des Schiffes einen vollen Eindruck gewährt. — Kapelle der heil. Ursula; schwarzer Marmor. Ueber dem Altar eine Statue der h. Ursula von F. Duquesnoy, eine recht ansprechende Arbeit aus weissem Marmor. Trefflich ruhige Kuppelbeleuchtung.

Hôtel de ville. Berühmtes Architekturwerk der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts. Imposanter Aufbau, doch in der architektonischen Behandlung nicht eben ausgezeichnet. Das Detail wiederum mehr Leistendekoration; das Einzelne kommt nicht recht aus der Masse heraus. Es ist etwa, wie man in moderner Zeit, ohne innerlich lebenvolles Verständniss, das Gothische aufzufassen pflegt.

Manneken-pis, bekannte ungenirte Brunnenstatue eines nackten Knaben, an öffentlicher Strassenecke. 1648 von F. Duquesnoy gearbeitet und in Bronze gegossen. Die Stellung hintenübergelegt, sehr glücklich, die Beine und Andres vortrefflich. Doch fehlt es an Unterleib, so dass das Verhältniss der Figur etwas Gedrücktes hat.

Museum. Notiz über ein Paar kunstgeschichtlich markante Bilder. — Bernardin van Orley. No. 358, Klage über dem Leichnam Christi und die Donatoren mit ihren Familiengliedern auf den Flügeln. Manierirt, doch in mässiger Weise. In dem Mittelbilde manches Mailändische. Die

Portraitköpfe ansprechend naiv. — Franz Floris. No. 92, grosses jüngstes Gericht, ein Hauptbild des Meisters; höchst widerwärtig. — Otto Venius. No. 239, Christus am Oelberge, grosses Bild mit Flügeln. Der Meister erscheint hier als ein schwacher, etwas florentinisirender Manierist. — Philippe de Champaigne. No. 25, Darstellung im Tempel, dem Poussin ähnlich, doch milder und etwas mehr farbig. — Derselbe. No. 26—35, Scenen aus der Geschichte des heil. Benedict. Schlicht und ganz vortrefflich. Die Landschaft einfach conventionell. Sehr charakteristisch für die neureligiöse Richtung Frankreichs, die zu seiner Zeit (er starb 1674) sich geltend machte.

Antwerpen.

Die Kathedrale. Siebenschiffig. Die gesammte innere Composition ist eigentlich durchaus unarchitektonisch, im höheren Sinne des Worts; es ist gar kein fester Organismus, keine Entwickelung da; das Auge wird nicht auf eine bestimmte Richtung hingeleitet, nicht gesammelt, sondern zerstreut. Der Blick geht viel weniger vorwärts und aufwärts, als seitwärts, durch die breiten Zwischenweiten in die vielfach gegliederten Räume der Seitenschiffe. Es ist eigentlich durchaus Hallen-Architektur, wobei sich über der Mittelhalle das Oberschiff nur fast zufällig, ungehörig zu dem Uebrigen, erhebt. Aber als Hallen-Architektur betrachtet, als auf die Bewegung im Raume berechnet, ist die Wirkung völlig wunderbar. Das malerische Element im Gegensatz gegen das architektonische, die Perspektive, — doch nicht sowohl die Linear-Perspektive, als vielmehr die Wirkung der Licht- und Luft-Perspektive im Einschluss jener, — feiert hier einen der grössten Triumphe. Das architektonische Werk ist ein ausserordentlich schöner Rahmen für solchen Zweck, doppelt und hundertfach schön, da jeder neue Standpunkt auch neue Bilder giebt. Dass die Pfeiler wirkliche Pfeiler und keine Säulen oder Säulenbündel sind, wirkt hiebei vortrefflich mit, ebenso wie ihre mannigfache, überall mehr rahmenartige Gliederung (mit breiten Kehlen- und Wellen-Profilen). Selbst der Mangel des Kapitäles ist für diesen Zweck vielleicht günstig; auch die an sich unschöne, mehr pilasterartige Basis steht hiezu in geeignetem Verhältniss. Der Oberbau des Mittelschiffes ist hors-d'œuvre, eine Tradition, die man leider nicht abwerfen konnte; dies letztere allerdings schon desshalb nicht, weil dieser Oberbau, bei dem stärkeren Licht, welches durch ihn einfällt, doch auch wieder für die Lichtwirkung von Bedeutung ist. Sein Organismus ist ganz mangelhaft. Die drei Halbsäulen, welche hier an den Pfeilern bis zu den Gewölbgurten emporsteigen, sind plump und schwach zugleich; das Gewölbe (einfaches Kreuzgewölbe) bringt einen viel zu schwachen Eindruck hervor: es hätte ein Sterngewölbe sein müssen, wie ein solches in der That im Querschiff zur Ausführung gekommen ist. Man fühlte vielleicht, dass man das Imposante des Oberbaues nach der principmässigen Form hier nicht brauchen konnte, und wandte desshalb namentlich auch jenes leichtere Stabwerk unter und zu den Seiten der Fenster an, das aber doch nur eine dekorative Abhülfe bildet und in andrer Beziehung den Widerspruch vermehrt. — Das Aeussere der Kathedrale ist schlecht, durchaus ohne Entwickelung (wie dies J. Burckhardt, in den „Kunstwerken der Belgischen Städte“ 1842, umsichtig auseinandergesetzt hat); im Detail ein nüchternes Leisten- und Schnörkelwerk. Die obere Spitze des Thurmes ist ein förm-

licher Kuchenbäckeraufsatz, allenfalls nach einem malerischen Princip behandelt, das aber doch nur, trotz der Masse und Höhe, als ein kindisches bezeichnet werden kann.

In der Kathedrale die drei berühmten grossen Bilder von Rubens. Mit der Kreuzabnahme habe ich mich nicht völlig befreunden können; es ist mir zu wenig wahrhafte Grösse darin. Ungleich besser in der gewaltigen Wirkung, die sich mehr auf das Ziel concentrirt und wo der eben gefesselte Erlöser einen viel bedeutenderen und geistiger belebten Mittelpunkt ausmacht, gefällt mir die Kreuzaufrichtung. Die Reiter zur Seite dieses letzteren Bildes, auf dem einen seiner Flügel, sind prächtig. Wundervoll aber ist auf dem einen der Flügel der Kreuzabnahme, der die Heimsuchung enthält, das junge Mädchen, welches seitwärts die Treppe hinaufsteigt, eine überquellende und doch so jungfräuliche brabantische Schönheit. Nicht minder ist der heil. Christophorus auf dem Aussenbilde herrlich und der Christusknabe auf seiner Schulter, kühn gegen das Licht des Eremiten hingewandt, ein göttlich kräftiges Naturleben. — Das Bild der Himmelfahrt Mariä, später als die ebengenannten und aus Rubens letzter Zeit, ist schon starkes Rococo.

Unter den andern Bildern, die die Kathedrale enthält, mehrere von Otto Venius, eine Kreuzabnahme, eine Auferweckung des Lazarus, ein Abendmahl u. s. w. Er hat in diesen Bildern, obgleich manieristisch beschränkt, doch etwas ganz Tüchtiges, wie eine Nachfolge der Richtung des Garofalo.

Kirche St. Jacques. Bau aus der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts; das Hauptschiff auf Säulen. Hier ein sehr schönes Verhältniss und sehr weise Eintheilung des Ganzen, so dass der Eindruck des Innern ein vorzugsweise erfreulicher ist.

Die hinterste Kapelle der Kirche ist die Begräbnisskapelle des Rubens und seiner Familie. Der Altar derselben mit einem berühmten Gemälde seiner Hand, eine Maria mit dem Kinde vorstellend, die von Heiligen umgeben ist; die letzteren angeblich Bildnisse von Personen der Familie; der unter ihnen befindliche h. Georg bestimmt Rubens eigenes Portrait. Die Composition als solche ist unschön, in correggesker Manier. Der den Heiligen zugesellte Saturn, im Vorgrunde des Bildes, ist gespreizt, der Georg ohne Ursache heftig bewegt, der h. Hieronymus fast eine Grimasse. Aber das Ganze ist nichtsdestoweniger von gediegenstem Machwerk und das vorn gerade stehende Weib mit entblösstem Busen überaus herrlich; ebenso der Kopf des zweiten Weibes. Hierin zeigt sich das Schönste, dessen Rubens an Darstellung überhaupt, wie an Farbe insbesondere, mächtig ist. — Ueber dem Altar ausserdem die Marmorstatue einer Mater dolorosa von F. Duquesnoy, ein Werk von einfacher Schönheit, leider etwas schwer in den Falten.

Unter den übrigen Kunstschätzen der Kirche: eine Auferstehung von H. van Balen, ein gutes Bild in seiner Art; darüber die Portraits des Malers und seiner Frau, von van Dyck gemalt, zu den wundervollsten Leistungen des letzteren gehörig; — ein jüngstes Gericht von J. van Heemsen, auch dem B. van Orley zugeschrieben, nicht ohne Bedeutung in den Studien des Nackten und hierin für die Epoche des Aufgehens der alteinheimischen Richtung in die italienische charakteristisch bezeichnend.

Augustinerkirche. Berühmtes grosses Altarbild von Rubens: Maria mit dem Kinde auf hohem architektonischem Unterbau und Heilige, die zur Verehrung herandrängen. (Die Skizze dazu in der Gallerie des Berliner Museums.) Gewiss eine der trefflichsten Compositionen des Meisters in seinem stürmisch freudigen Genre, auch nach seiner Art in vortrefflicher Haltung. Vorzüglich schön, obgleich sehr verschiedenartig behandelt, das Nackte des Johannes und des heil. Sebastian; hierin grossartig schlagende Naturwahrheit. Leider ist das Bild — wie andre von Rubens Hand in Antwerpen — sehr trocken und die Farbe dumpf eingeschlagen; daher keine bedeutende Wirkung mehr, die früher gewiss strahlend gewesen ist.

Kirche St. Paul. Namhafte Gemälde; darunter die Geisselung Christi von Rubens, ein Bild fürchterlicher Naturwahrheit, besonders was den zerfleischten Rücken des Erlösers betrifft, und eine sehr bedeutende Kreuztragung von van Dyck, durchaus das energische Gepräge seiner jungen Zeit tragend und hierin ganz den, derselben Periode angehörigen Bildern van Dycks, die im Berliner Museum befindlich sind, entsprechend. — Zur Seite der Kirche ein wunderliches künstlerisches Curiosum: ein aus kleinen Felsgrotten, Figurengruppen, Statuen und Reliefs hoch an der Kirche emporgebauter Calvarienberg. Allerdings nur ein wüstes Rococo, aber gerade der Art, dass die Anlage, verfallen und verwachsen, den prächtigsten malerischen Effekt machen müsste. Unsere Wünsche gehen auf eine solche Zukunft dieses Werkes. —

Museum von Antwerpen. Merkwürdige Bilder der älteren Epochen, zumeist aus der ehemaligen v. Ertborn'schen Sammlung herrührend. Darunter:

Vier dem Giotto zugeschriebene Tafeln, wohl Aussen- und Innenseiten der Flügel eines Altares. Verkündigender Engel und Maria, Kreuzigung und Kreuzabnahme; die beiden letzteren Darstellungen figurenreich. Auf dem alten Rahmen dieser letzteren steht mit anscheinend alter Schrift Symon pinxit, — also wohl der Sieneser Simone di Martino, was mir nach der ganzen Arbeit, besonders der ersten beiden Bilder, keineswegs unwahrscheinlich ist.

Ein heiliger Abt in schwarzem Gewande und mit dem Krummstabe, entschieden von Meister Wilhelm von Köln.

Ueber die Bilder des Johann van Eyck (namentlich das reizende Bildchen einer Madonna, die zur Seite eines zierlichen Messingbrunnens steht, vom Jahr 1439 und eine nicht minder treffliche Federzeichnung der h. Barbara vom Jahr 1437), — über die aus seiner Schule herrührenden Werke, darunter sich die, jetzt dem Rogier von Brügge (R. van der Weyde d. ä.) mit Zuversicht zugeschriebene höchst interessante Darstellung der sieben Sakramente auszeichnet, — über die des Antonello da Messina, die zierlichen Arbeiten Hemlings u. s. w. ist von Andern bereits mehrfach Auskunft gegeben. Das Bild der sieben Sakramente entspricht auf das Vollständigste dem Bilde der Berliner Gallerie (Geburt Christi und Verkündigung derselben an die Herrscher des Occidents und des Orients), welches dort demselben Rogier zugeschrieben ist. Die Bilder des Antonello bestehen aus zwei kleinen Stücken: einem männlichen Kopfe, im früheren, entschiedener flandrischen Charakter des Künstlers; und eine Landschaft mit Maria und Johannes unter dem Kreuze, ein etwas dünn componirtes Bild, das in der Landschaft und im ganzen Farbenton das spätere Anschliessen des Künstlers an die damaligen Venetianer andeutet.

— Eine der Margaretha van Eyck zugeschriebene Ruhe auf der Flucht ist jedenfalls erheblich jünger. — Eine ansprechende Kopie des in der Akademie zu Brügge befindlichen Bildes von Johann van Eyck, die Madonna mit St. Georg und St. Donatian, gehört der Zeit um 1500 an.

Von Quintin Messys das berühmte (1508 begonnene) Altarwerk, welches auf dem Mittelbilde die Klage über dem Leichnam Christi, auf den Flügeln die Martyrien des Täufers und des Evangelisten Johannes enthält. (Nr. 2 — 4 des Katalogs.) Anderwärts liegen ausführliche Beschreibungen auch dieser Bilder vor. Der in ihnen herrschende Styl hat das kleinlich Eckige, was jene Zeit der Nachblüthe der alten belgischen Kunst bezeichnet. Die Körperbewegungen sind eckig und starr, die Falten kleinlich wulstig. Auch mangelt eine eigentliche, in sich geschlossene Composition, obgleich das Mittelbild sich allerdings dramatisch arrangirt. An malerischer Haltung, in Farbe und Helldunkel, fehlt es ganz. Dagegen erscheint in den Köpfen das Streben nach Charakteristik und Ausdruck in der That höchst bedeutend und erfolgreich. Die Technik ist durchweg fein und präcis, die Arbeit an den Schmucksachen höchst elegant.

Zwei kleinere, dem Q. Messys zugeschriebene Bilder (aus der v. Ertborn'schen Sammlung), ein Christuskopf und ein Madonnenkopf, scheinen diesen Namen mit nicht geringerem Recht zu führen. Es sind die bekannten von Barth gestochenen und auf diesen Stichen als Holbein'sche Arbeiten bezeichneten Köpfe. Sie erscheinen hier voller und von sehr weicher und zarter Behandlung, der Christuskopf ist in höchst anziehender Durchbildung des Eyck'schen Urbildes. — Ein Eccehomo, ganze kleine Figur, und Zuschauende, inschriftlich von Johann Mabuse, dem Bilde des Meisters bei Zanoli in Köln in der Behandlung sehr ähnlich, hat etwas dem Dürer Nahestehendes; nur ist das Bild trockner im Ton.

Die hohe Epoche der italienischen Kunst wird durch ein Gemälde, von Tizian, bezeichnet (Nr. 23 des Katalogs): Papst Alexander VI (?), dem heil. Petrus den Bischof von Paphos (aus der venetianischen Familie Pesaro) vorführend, den er zum Admiral der päpstlichen Galeeren gemacht hat. Das Bild ist ein glücklicher Beleg für die Kunst des grossen venetianischen Meisters und als solcher sehr wohl geeignet, beim Ueberblick der wechselnden Bewegungen der flandrischen und brabantischen Kunst einen ziemlich sichern Regulator abzugeben. Leider nur hat die Figur des Petrus etwas Kleinliches.

Für den Uebergang der niederländischen Kunst aus der alteinheimischen Richtung in die spätere des 17ten Jahrhunderts, besonders durch Vermittelung italienischer Studien, enthält das Museum zahlreiche Belege, die für die kunstgeschichtliche Anschauung von Bedeutung sind. Hierüber die folgenden Notizen.

Michael Coxis: Martyrien verschiedener Heiligen. Im Allgemeinen ein ziemlich schwacher Raphaelist. In dem Martyrium des heil. Sebastian (Nr. 14 des Katalogs), welches M. Coxis in hohem Alter, in den achtziger Jahren des 16ten Jahrhunderts, gemalt haben soll, ist er dem Vasari ähnlich, dabei im Nackten ganz gut.

Hans van Elburch: Nr. 60. Vervielfältigung der Brode. Ebenfalls ein tüchtiges Bild in der Art des Vasari. — Fr. Floris, zwei beachtenswerthe Bilder: Nr. 20. Geburt Christi, eine Darstellung nicht ohne innere Grösse und ein noch erfreuliches Ungeschick; zart im Helldunkel; der Richtung des A. del Sarto entsprechend, obgleich etwas blass; — Nr. 21.

Sturz der bösen Engel, gegenwärtig als akademisches Staatsbild ziemlich verrufen, doch mit einigen schönen Köpfen und sehr vielem Talent; auch in den tollen Teufeleien nicht ohne Laune. — F. Frank d. ä.: Nr. 37. Mahl zu Emaus. Ein einfacher Manierist. — F. Pourbus: Nr. 13. Predigt des heil. Eligius; bemerkenswerth durch die Anzahl individueller Gesichter, die aber im Ausdruck sehr kalt. — Martin de Vos: grössere Anzahl von Bildern. Stets ein talentvoller und sorgfältiger Manierist; gelegentlich mit Aufnahme von Elementen des Garofalo. In einem grossen Bilde der Versuchung des heil. Antonius (Nr. 34) auch hier höchst tolle Teufeleien. — Otto Venius: ebenfalls zahlreiche Bilder. Er erscheint in diesen, die zumeist wiederum an die Einfachheit des Garofalo erinnern, als ein tüchtiger Raphaelist. Eins der Bilder (Nr. 66), welches den Besuch des heil. Nikolaus bei einer armen Familie zum Gegenstande hat, zeichnet sich in den darin dargestellten drei arbeitenden Mädchen durch eine sehr liebenswürdige und ansprechende Naivetät aus. — Auch Martin Pepyn verräth in einer Predigt des heil. Lucas (Nr. 64) bei ganz tüchtiger Arbeit die Beobachtung der Richtung Raphaels im Sinne des Garofalo.

Rubens ist im Museum durch nicht weniger als achtzehn Bilder (Nr. 72 — 89 des Katalogs) vertreten. Ich habe die herkömmliche Begeisterung für die meisten derselben, bei aller gründlichen Ehrfurcht vor dem Meister, nicht theilen können. Hier meine Notizen: — Nr. 72. Der gekreuzigte Heiland zwischen den Schächern; aus der späteren, übernachlässigen Zeit. — Nr. 73. Die heil. Therese, für die armen Seelen im Fegefeuer bittend; genial hingefegt. — Nr. 74. Die heil. Dreifaltigkeit; ziemlich roh und unschön. — Nr. 75. Erziehung der heil. Jungfrau. Bekannte Composition. Ein heiter derbglänzendes Leben; eigentlich schön aber nur der Kopf der Anna. — Nr. 76. Communion des heil. Franciscus; gross, mit Gewalt auf den Effekt hingefegt. — Nr. 77. Anbetung der Könige; auch ganz wüst und bis zur Barbarei hingefegt. — (Nr. 78. Kleine Wiederholung der Kreuzabnahme in der Kathedrale.) — Nr. 79. Christus, dem Thomas die Seitenwunde zeigend; nicht ganz erfreulich, etwas schwer conventionell. Nr. 80 und 81 die dazu gehörigen Flügelbilder, mit den vortrefflichen Bildnissen der Donatoren. — Nr. 82. Klage über dem Leichnam Christi (der auf untergestreutem Stroh liegt, daher der Name des Bildes „le Christ à la paille"), und die dazu gehörigen Flügelbilder: Nr. 83, der Evangelist Johannes; Nr. 84, Maria mit dem Kinde. Grosse malerische Kraft und Meisterschaft; das Mittelbild vortrefflich componirt, aber keine Ahnung von geistigem Ausdruck. — Nr. 85. Heilige Familie. Volles quellendes Leben, Joseph sitzt hinter Maria, sie, mit vielleicht nicht gar würdigen Gedanken, hochroth und glühenden Blickes betrachtend. — Nr. 86. Christus am Kreuz. Hier endlich Rubens wieder ganz auf dem Gipfel seiner Herrlichkeit. Ein so grossartiges und edles, wie höchst meisterhaftes, furchtbar hinreissendes Bild. — Nr. 87 — 89, drei prächtig geniale architektonische Skizzen für die Angelegenheiten eines Triumphfestes.

Notizen über einige der Bilder von Rubens Zeitgenossen und Schülern:

Abraham Janssens: No. 92. Allegorische Gestalten des Scheldeflusses und der Stadt Antwerpen; mächtig caravaggesk, nur etwas kalt. — No. 93. Anbetung der Könige, ähnlich, doch zugleich etwas wirr.

Cornelius de Vos: No. 98. Der Concierge der Corporation des h. Lucas (1620): ganz vortrefflich, einem van der Helst ziemlich nah, doch fast noch freier; etwas von holländischem Helldunkel. — No. 97. Scene der

Familie Snoeck (1630); figurenreich, sehr schön; im Farbenton einigermaassen dem Fr. Hals verwandt.

Ant. van Dyck: No. 111. Christus am Kreuz nebst Dominicus und Katharina von Siena. Grosses und meisterhaftes kirchliches Dekorationsbild. Auf einem Stein zu Füssen des Kreuzes die schöne Inschrift: „Ne Patris sui Manibus terra gravis esset, hoc saxum Cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius Van Dyck." — No. 112. Der todte Heiland auf dem Schoosse der Mutter. Gross und hoch; derbe malerische Kraft in seiner Art; doch im Ganzen ebenfalls mehr kirchliche Dekoration. — No. 113. Derselbe Gegenstand in Langformat. In der Empfindung ungleich schärfer und höchst ergreifend; weich harmonisch gemalt, doch noch von derber Behandlung. (Wiederum noch viel tiefer im Gefühl ist das eben denselben Gegenstand behandelnde Gemälde van Dyck's im Berliner Museum.) — No. 114. Bildniss des Cäsar Alexander Scaglia, spanischen Gesandten am Congress zu Münster. Ganze lebensgrosse Figur von einfacher Schönheit. — No. 115. Christus am Kreuze, sehr trefflich.

Gerh. Seghers: No. 117. St. Stanislaus, in den Jesuitenorden eintretend. Einfach energisch, an spanische Weise erinnernd. — No. 120. Die h. Therese und ein Engel. Bleich caravaggesk; die Heilige bedeutend. — No. 121. „la Vierge au scapulaire", ebenfalls ein anziehendes Bild.

Spätere Meister:

Peter van Lint. Mehrere Bilder. Eine Gesellschaft, am Ufer eines Flusses rastend (No. 169), tüchtig, wie ein derber L. Giordano. — G. Maes, Martyrium des h. Georg, (No. 165), in der Art des Cortona. — Barth. van den Bossche, No. 197, grosses Portraitbild, gem. 1711, sehr ausgezeichnet. — Andreas Lens (Direktor der Antwerpener Akademie 1763) Verkündigung, No. 206. Ein angenehmer Batoni, weich und warm; die Maria selbst anmuthig naiv; der Engel Gabriel ein feiner antiker Jüngling ohne Flügel.

Gent.

Die Kathedrale (St. Bavo) Frühgothisches Gebäude; das Innere von leichten hohen Verhältnissen; die Pfeiler viereckig mit Halbsäulen.

Der grosse künstlerische Schatz dieser Kirche besteht in den Mittelbildern jenes berühmten Altarwerkes der Brüder van Eyck, dessen Flügelbilder die Gallerie des Berliner Museums zieren. Sie sind in derselben höchsten Feinheit durchgeführt wie diese. In dem unteren Bilde, der Anbetung des Lammes, zeigt sich dieselbe sehr mannigfache Charakteristik, welche z. B. dem Flügelbilde der heiligen Einsiedler einen so ganz unschätzbaren Werth giebt. Keine Luftperspektive. In den drei grossen Gestalten der oberen Reihe — Gott-Vater, Maria, Johannes Baptista, — herrscht zugleich eine eigenthümliche Erhabenheit. In dem Bilde des Gott-Vater wirkt das Typische eigen nach: hier ist noch keineswegen scharfer Naturalismus. Der Johannes hat etwas Mildes, weich Schwärmerisches im Ausdruck, Maria eine reine Schönheit der Züge, wie solche nur auf raphaelischen Bildern erscheint. Nur ist eben die Malerei, besonders bei der Maria, noch etwas streng.

Von Gerhard van der Meeren, dem Schüler des Hubert van Eyck, ist hier das authentische und sehr merkwürdige Bild einer Kreuzigung Christi, mit der Darstellung der ehernen Schlange und der Quelle des Fel-

sens Horeb auf den Flügeln. Bei der Beobachtung des allgemeinen Schultypus ist die Gestaltung der Figuren minder vollkommen; die Arme z. B., sind öfters zu kurz und drgl. Der Faltenwurf ist schon sehr eckig, doch aber so, dass noch grosse Linien vorherrschen; mehrfach sind diese in grosser Schönheit geführt. Die Färbung ist eigenthümlich hell, licht und blass.

Ausser einem höchst schönen Gemälde von Rubens (Aufnahme des h. Bavo in die Abtei St. Amand) fiel mir unter den in der Kathedrale befindlichen Gemälden besonders noch eine Auferweckung des Lazarus von Otto Venius auf, die im edelsten römischen Style seiner Zeit gehalten ist und für die künstlerische Befähigung dieses Künstlers den schätzbarsten Beleg giebt. —

Auf einer Ausstellung im Universitätsgebäude sah ich den kolossalen Drachen von vergoldetem Erz, der von der Spitze des Glockenthurms der Stadt abgenommen war und den der flandrische Kaiser Balduin von Constantinopel hieher gesandt haben soll. Es ist eine schwerfällig zusammengeschmiedete Arbeit, der Kopf stylisirt, der Schwanz skorpionenartig gebildet. Unbedenklich ein byzantinisches Werk.

Brügge.

Kirche St. Sauveur. Gute gothische Zeit. Treffliche Innen-Architektur, im Chor mit Säulen, im Schiff mit Bündelpfeilern; die Triforien jedoch übermässig hoch und an sich nicht schön.

Das hier befindliche, mehrfach besprochene dem Hemling zugeschriebene Bild mit der Marter des h. Hippolyt ist, zumal im geistigen Gehalt, nicht sehr erbaulich.

Ausser den Gemälden der Kirche zu bemerken: zwei, aus einer Anzahl von Platten zusammengesetzte messingne Grabtafeln mit gravirter Darstellung, wobei alle Vertiefungen mit schwarzer Masse ausgefüllt sind. Auf jeder Tafel zwei Gestalten, Mann und Frau. Die erste Tafel ist vom J. 1423 und noch völlig in der Linienführung des germanischen Styles, die in einfach starken Conturen, aber in sehr grossartiger Weise, angegeben ist. Beide Gestalten in Grabgewändern, die auch Stirn und Augen bedecken. Die andre Tafel, vom J. 1515, hat viel weniger Styl und dabei die Angabe von Schattirung, was keine gute Wirkung hervorbringt.

Kirche Notre Dame. Die Architektur, ursprünglich frühgothisch, schwer, verworren und nicht anziehend. Unter den hier vorhandenen Kunstschätzen die berühmte lebensgrosse Madonnenstatue, die dem Michelangelo Buonarotti zugeschrieben wird. Ich kann mich nur der Ansicht anschliessen, welche in diesem, allerdings höchst schätzbaren Werke die Arbeit eines andern gleichzeitigen italienischen Meisters erkennt. —

Gemälde-Sammlung des Johannis-Hospitales, in welcher die berühmtesten Werke von Hemling befindlich. Zur Vervollständigung anderweitiger ausführlicherer Mittheilungen die folgenden Notizen:

Die Miniaturbilder an dem berühmten Reliquienkasten der h. Ursula, welche die Legende dieser Heiligen darstellen, in ihrer Totalität allerdings im höchsten Grade anziehend. Leider jodoch haben sie sehr gelitten und sind (angeblich vor 26 Jahren) durchgehend restaurirt worden, wodurch von

dem Charakter der malerischen Handhabung ungemein viel verloren gegangen ist. Gewiss ist dabei auch die alterthümliche Strenge und Schärfe, die sich auf den Dachbildern (Apotheose der Heiligen und ihrer Gefährten) noch erhalten hat, eingebüsst. Einen Begriff von der Detail-Ausbildung, welche diese kleinen Werke bestimmt gehabt haben, erhält man durch die wundervolle intacte Miniaturmalerei jenes Dyptychons vom J. 1499, welches sich, aus der v. Ertborn'schen Sammlung stammend, im Antwerpener Museum befindet.

An dem grossen Altarwerk der Vermählung der h. Katharina, mit dem Martyrium des Täufers Johannes und der apokalyptischen Vision auf den Flügeln, von 1479, ist im Ganzen der tiefe malerische Ton des Bildes merkwürdig; ebenso eine gewisse grössere Freiheit überall in dem Gebahren der Figuren, als solche bei dem J. van Eyck gefunden wird, wennschon sich dies noch immer nicht zu völliger Naturfreiheit entwickelt. Es ist in jenem malerischen Tone, — abgesehen freilich davon, dass es zur Luftperspective noch nicht kommt, — selbst etwas, das lebhaft an die Richtung der italienischen Kunst erinnert. Im Ausdruck ist das Bild, bis auf einzelne Köpfe, nicht sonderlich bedeutend; die Madonna z. B. ist sehr nüchtern und das Urbild vieler späteren Madonnenköpfe der Art. Leider hat auch dies Werk sehr gelitten und ist stark restaurirt, wodurch wiederum der originale Charakter, besonders auch in der Carnation, vielfach getrübt ist.

Dagegen ist das andre Altarwerk Hemling's, mit der Anbetung der Könige auf dem Hauptbilde, ebenfalls vom J. 1479, bis auf wenige Ausnahmen vortrefflich erhalten. Hier auch sieht man, bei einfacher Naivetät und Strenge, gemüthlich ausdrucksvolle Köpfe; die Ausführung ist sehr zart, der Gesammtton wiederum ernst. Das Werk ist mit den Bildern des Berliner Museums (welche neuerlich ebenfalls dem Hemling zugeschrieben sind), — dem schlafenden Elias und dem Passahfest, — nahe verwandt, hat jedoch in seinen Motiven eine entschieden höhere Ausbildung.

Eine ächte Arbeit Hemling's ist ferner das aus dem Hospital St. Julien in die Sammlung des Johannishospitales übergegangene Distychon vom J. 1487 mit dem sehr schönen Bildniss des Martinus de Newenhoven. — Zweifelhaft dagegen das weibliche Brustbild der sog. Sibylla Zambetha. — Eine Kreuzabnahme mit Heiligen auf den Flügeln ist sehr gute Arbeit eines Zeitgenossen. —

Gemäldesammlung der Akademie.

Hier von Joh. van Eyck das Gemälde der thronenden Maria mit dem Kinde zwischen St. Donatian und St. Georg, vom J. 1436. Dies gerühmte Werk hat alle die unschöne Schärfe, deren der Meister unter Umständen fähig zu sein vermag. Die Maria ist nicht schön, das Christkind hässlich. Die im Antwerpener Museum befindliche Copie sänftigt dies Alles. — Das Portraitbild von des Meisters Frau, vom J. 1439, hat in seiner einfachen Malerei etwas Ansprechendes. — Der Christuskopf vom J. 1440, auf welchem der Meister als Inventor bezeichnet wird, ist dagegen innerlich ungeschickt und unbedenklich eine Copie erst aus dem 16ten Jahrhundert.

Die dem Hemling zugeschriebenen Bilder erscheinen als Arbeiten seiner Schule. — Die Bilder mit der Darstellung grausamer Rechtspflege durch König Cambyses von Anton Claessens verrathen nicht mehr Nach-

folge des Hemling, sondern tragen in Ton und Behandlung entschieden das Gepräge des 16ten Jahrhunderts [1]).

Tournay.

Die Kathedrale. Die Vorderschiffe und das Querschiff romanisch, der Chorbau gothisch. — In dem Vordertheile niedere Seitenschiffe und gleich hohe Emporen über denselben, beide mit gegliederten Pfeilern und Bögen und beide überwölbt. Ueber dem Mittelquadrat von Quer- und mittlerem Langschiff ein Kuppelthurm. Die Flügel des Querschiffes halbrund in Absidenform schliessend, mit einem Säulengange im Inneren, ähnlich, wie solche Anlage in der Kapitolskirche zu Köln vorhanden ist. Starke viereckige Thürme zu den Seiten einer jeden der beiden Absiden. Diese Thürme den Absiden übrigens näher stehend als dem Kuppelthurm; daher schwer zu errathen, wie ursprünglich die eigentliche Chor-Absis angelegt gewesen, falls sie überhaupt dem System der Querschiff-Absiden entsprechend war. Diese romanischen Theile der Kathedrale entschieden im Charakter des 12ten Jahrhunderts; Einzelformen allerdings zwar mit Reminiscenzen des 11ten Jahrhunderts, im Allgemeinen aber doch bereits eine sehr feine Durchbildung des romanischen Styles vorherrschend. Die Säulen in den Querschiff-Absiden einigermaassen barbarisch, etwa den Säulen der Regensburger Schottenkirche vergleichbar. Der obere Theil der Absiden, d. h. Alles vom Ansatz der Gewölbe (mit spitzbogigem Scheidbogen) an, bestimmt später, obgleich noch im Charakter des Ganzen gehalten. Das Aeussere der romanischen Theile, namentlich der Absiden und Thürme, sehr ernst, imponirend und südlich streng. Entschieden im nichtdeutschen — französischen — Charakter. — Der langgedehnte Chor im reichen Frühgothisch, doch nicht besonders schön und von etwas matter Wirkung. Der Chor-Umgang mit fünf hinaustretenden Polygon-Kapellen. Bei diesen führt das Bestreben nach dem Scheine des Leichten zu einem sehr unglücklichen ästhetischen Erfolge. Sie lehnen lose aneinander; von dem festen Mauerpfeiler zwischen ihnen ist im Innern überall nur die Stirn zu sehen, während seine Masse ganz nach aussen hinausgeschoben ist; und da sie im Uebrigen gleiche Höhe mit den Seitenschiffen haben, so sieht man hier in der That, statt am Schlusse des ganzen Gebäudes irgendwie den Eindruck ruhiger Festigkeit zu gewinnen, nur ein überall gebrochenes Mauer- und Fensterwesen. Für den sehr erheblichen Unterschied des Chorkapellenkranzes im Grundriss (viel mehr einem Produkte des Calculs als des naiven künstlerischen Gefühles) und seiner Erscheinung im Gebäude selbst giebt es kaum ein schlagenderes Beispiel. Im Chore selbst sind die Pfeiler — mit Ausnahme der in seinem polygonischen Schlusse befindlichen — nachmals an ihrer hinteren, den Seitenschiffen zugewandten Seite verstärkt worden, zwar in ganz stylgemässer, doch nicht in schöner Weise. Früher waren sie sehr schlank und denen des Chorschlusses ohne Zweifel ähnlich. Das Stabwerk der Chorfenster ist meist nicht mehr vor-

[1]) Nach Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 354, wären beide Bilder von A. Claessens mit der Jahrzahl 1498 bezeichnet. Nach der Angabe des Katalogs der Sammlung vom J. 1845 haben beide die Jahrzahl 1598 (was nicht etwa ein Druckfehler des Katalogs ist). Ich habe darüber nichts notirt, halte jedoch die letztere Angabe für die richtige.

handen. Die Strebebögen am Aeusseren des Chores haben eine sehr einfache Form.

In der Kathedrale ist u. A. der Sarkophag des h. Eleutherius zu bemerken, ein Schmuckwerk romanischer Art, aus vergoldetem Kupfer und mit Emaillemalereien, wie so viele Reliquiarien und Aehnliches dieser Gattung am deutschen Niederrhein vorhanden sind. Er gehört der späteren Zeit dieses Kunstzweiges an und ist den prächtigsten Werken der Art zuzuzählen. Namentlich ist er durch sehr zierlich à-jour gearbeitete Ornamente, statt des älteren Filigrans, ausgezeichnet. Manches ist in moderner Zeit roh ergänzt.

Lille.

Kirche St. Maurice. Nicht lang, fünf gleich hohe Schiffe mit schlanken gothischen Säulen. Hübsche Perspektive; ganz gut durchgeführt. Beim Chorschluss derselbe Uebelstand, wie bei der Kathedrale von Tournay.

Auf dem Stadthause, in der dort aufgestellten Sammlung der Handzeichnungen, die Wicar der Stadt vermacht hat, eine weibliche Büste von Wachs, wenig unter Lebensgrösse; der Hals mehrfach gebrochen, doch erhalten; die Büste dem Uebrigen etwa im 17ten oder 18ten Jahrhundert hinzugefügt. Die Augen aus einer glänzenden Masse, namentlich der Stern schwarz, höchst glänzend; die Pupille rundlich erhaben, so dass sie durch die verschiedenartigen Spiegelungen eine sehr lebendige Wirkung hervorbringt. Das Haar ist in antiker Weise geordnet, aber nur angelegt; es war gemalt und ist noch bräunlich. Das Nackte, in gelblichem, elfenbeinartigem Tone, hatte ohne Zweifel eine leise Naturfärbung. Die Lippen haben noch rothe Farbe. Von ganz wunderbarer Schönheit und feinster Reinheit der Formen, durchaus das Werk eines der ersten italienischen Meister der Zeit um 1500, möglicher Weise von der Hand des Leonardo da Vinci. Es ist in der That etwas von dem eigenthümlichen Hauche, der seine eigenhändigen Malereien beseelt, darin und zugleich, bei aller Idealität der Auffassung, viel portraitmässiges Element. Die Augenlieder sind etwas zusammengezogen, wodurch das Auge einen fast schwimmenden Ausdruck erhält. Leider hat die Oberfläche mehrfach, und namentlich auch am Rande der Augenlieder, gelitten. Dennoch hat das Werk auch in seiner jetzigen Beschaffenheit noch einen so ganz eigenthümlichen Reiz, wie ich nirgend etwas Aehnliches gesehen.

Paris.

Kirche St. Germain-des-Prés. Romanisch; im Aeusseren verbaut. Im Inneren hat besonders das Schiff hochalterthümlichen Charakter; doch ist dasselbe schon von Hause aus auf die Wölbung angelegt. Pfeiler mit starken Halbsäulen auf jeder der vier Seiten. Grosse starke Kapitäle, theils mit Palmettenblattwerk, theils mit barbarischen figürlichen Sculpturen. Die Arkaden nicht gerade hoch, aber auch nicht eng. Kein Triforium oder sonst eine Dekoration unter den Fenstern. Wohl, wie angenommen wird, aus dem 11ten Jahrhundert. — Der Chor spätromanisch. Statt der Pfeiler Säulen (wie in Notre-Dame), mit Akanthuskapitälen von sehr schöner streng griechischer Bildung. Die im Chorschluss näher zu-

sammentretenden Säulen schon mit Spitzbögen verbunden; auch die Bogengliederung bereits im späteren Profil. Eine Gallerie über den Arkaden des Chores. Umgang um den Chor und Seitenkapellen; die den Seiten des Chorschlusses entsprechenden Kapellen mit rundem Grundriss und feiner Detaillirung.

Kirche Notre Dame. In den inneren Verhältnissen höchst grossartig, ernst und majestätisch, wozu, bei den kurzen, sehr gedrungenen Säulen des Schiffes, wohl die Weite und Leichtigkeit der Triforien und die luftige Schlankheit ihrer Säulen wesentlich beiträgt. Uebrigens noch ungemein viel vom Charakter des Ueberganges, in den Säulen und ihren Kapitälen, in den Bögen und Rippen der Gewölbe, auch fast an allen Theilen der Façade. Die äusseren Kapellenreihen, namentlich auch die um den Chor, gehören erst der Vollendungszeit der Kirche im 13 Jahrhundert an. Die Façade imposant, doch nicht gerade schön; vortrefflich die Gallerie am unteren Geschoss der Thürme, wo diese sich über die Dächer erheben. In den Seitenansichten der Kirche sind die oberen Geschosse, — des Triforiums und des Mittelschiffes, — ohne Wirkung und die zwiefachen Strebebögen, nach Triforium und Mittelschiff, die beide von den kolossal massigen Strebepfeilern ausgehen, unschön.

Die Sainte Chapelle. Gedoppelte Schlosskapelle, eine über der andern; die untere, niedriger, für die Dienstleute. In dem einfachen frühgothischen Styl; die Details des Inneren aber völliger ausgebildet als die des Aeusseren. Sehr durchgreifende Restauration, soeben im Werke. Herstellung des Inneren genau nach den erhaltenen Mustern, in aller bunten Färbung, die freilich soweit geht, dass aller architektonische Eindruck vollständigst aufgehoben wird: — der Art, dass z. B. die eine der Hauptwandsäulen am Anfange des Chorschlusses roth, mit besonderm Muster, die andre blau und mit anderm Muster gefärbt ist. Im Verein mit den teppichartig bunten Fenstern wird das Ganze sich wie ein phantastisch drückendes buntes Gewebe ausnehmen.

Statuen im guten trecentistischen Styl, Apostel und dergl., ebenfalls ganz bunt und ornamentirt, wie die Statuen im Chore des Kölner Domes. Die alten Glasmalereien zum grösssten Theil erhalten, bunt teppichartig (wie eben bemerkt) und mit kleinen figürlichen Darstellungen; trecentistisch. Die Fensterrose der Westseite später, auch die kleinen Malereien darin freier, aus dem 14. oder dem Anfange des 15. Jahrhunderts.

Kirche St. Sévérin. Gothisch. An der Façade nur ein Thurm zur Ausführung gekommen; gut und einfach frühgothisch. Aus derselben Bauepoche die westlichen Theile des Schiffes, gut, mit kurzen Säulen und zierlichen Triforien. Das übrige spätgothisch. Doppelte Seitenschiffe. Der Umgang um den Chor sehr zierlich, mit bunten Säulen und Gewölbrippen.

Kirche St. Germain l'Auxerrois. Spätgothisch, nicht gross, doch ansprechend weite Verhältnisse. Doppelte Seitenschiffe. Der Chor in den Details modernisirt.

Einiges von alten und Manches von neuen Kunstwerken. Unter den ersteren ein Schnitzaltar des 16. Jahrhunderts zu bemerken, reich an figürlichen Darstellungen, ungefärbt, handwerklich tüchtig.

Kirche St. Gervais. Spätgothisch und nicht unbedeutend. Pfeiler-Architektur.

Allerlei Glasmalereien, unter denen die sehr haltungslosen vorn im Mittelschiff die gerühmten Arbeiten des Jean Cousin zu sein scheinen;

grosse Compositionen moderner Art, ohne alle eigentliche Wirkung. Hier fangen, was bei den mittelalterlichen Glasmalereien nicht der Fall ist, die Bleilinien an, in horizontalen Lagen sich kurz zu wiederholen, mit Ausnahme des Nackten. Diese principlose Behandlung wirkt hier nur insofern weniger störend, als das Ganze so unschön ist.

Kirche St. Méry. Gewöhnlicher Bau aus spätgothischer Zeit.

Kirche St. Eustache. 1532 begonnen, 1642 beendet. Sehr merkwürdig. Ganz gothische Disposition, aber vollständige Formenbildung der Renaissance, bis auf wenig einzelne Spitzbögen und Verschlingungen des Fensterstabwerkes. Sehr hohe Verhältnisse; doppelte Seitenschiffe; freier Chorumgang. Die Pfeiler aus allerlei Pilaster- und Säulenwerk schlank aufgebaut; die Gewölbgurtungen nach gothischem Princip, mit antikisirenden Profilen. Der Eindruck des Inneren hienach ein höchst bedeutender, von reich malerischer, phantastischer Wirkung. So auch das Aeussere, mit Ausnahme der im schweren Style des Palladio gehaltenen Haupt-Façade. Strebepfeiler und Bögen. Das Seitenportal ist ebenfalls in Renaissance-Formen nach gothischer Disposition gebildet.

Kirche St. Etienne du mont. Aus derselben Uebergangszeit wie St. Eustache, und ungefähr nach denselben Principien ausgeführt, doch von andrer Behandlung. Schlanke Rundsäulen im Inneren, zwei Geschosse bildend, indem sie in der Mitte der Höhe durch Halbkreisbögen verbunden sind, über denen eine Gallerie mit schwerer Balustrade hinläuft. Diese Gallerie hat aber nur die Breite der Säulen, dehnt sich also nicht über die Seitenschiffe aus und windet sich jedesmal, von Consolen getragen, hinten um die Säulen herum. Besonders elegant und malerisch macht sich dies am Chor, vor dessen Eingang sich ein leichter Jubé, im barocken Renaissancestyl, hinüberspannt. Luftige Wendeltreppen schlingen sich hier zu beiden Seiten um die Ecksäulen und führen zum Jubé und höher zu der Gallerie empor, welche letztere auch um sämmtliche, freistehende Chorsäulen herumläuft. Im Aeusseren ist besonders die Façade (vom J. 1610) bemerkenswerth, die im eigentlichen Renaissancestyl, mit einem antikisirenden Halbsäulenportikus und dergl. ausgeführt ist.

Kirche St. Sulpice, gegründet 1646. Die Façade merkwürdig, als eine Art Uebertragung der Composition der Façade von Notre Dame auf die Verhältnisse der Antike. Die beiden, unterwärts durchlaufenden Säulen-Etagen haben in der That eine grossartige Schönheit; die Thurm-Aufsätze zu den Seiten sind weniger gelungen. Das Innere hat einfach römischen Charakter und wirkt erfreulich durch gute räumliche Verhältnisse. —

Louvre. Gemälde-Gallerie. Notizen zu einigen Bildern.

Die „Madonna della Vittoria" von Mantegna (No. 1105), — die unter einer Laube thronende Maria mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, und der knieende Gio. Francesco Gonzaga: ein Bild, zunächst durch seinen eigenthümlichen Aufbau, wie Mantegna dergleichen liebt, bemerkenswerth, besonders artig die Laube, das Ganze interessant für die Zeit, aber befangen. — Der Parnass (No. 1106) und das Bild der über die Laster triumphirenden Weisheit (No. 1107), beide ebenfalls von Mantegna, mit anerkennungswürdigen klassischen Studien, aber noch ohne erfreuliches Resultat.

Heil. Familie mit der h. Katharina (No. 1161) eins der trefflichsten und liebenswürdigsten Bilder von Perugino. Unter seinem Namen auch (ohne Nummer) eine schwache Wiederholung des Bildes der Geburt

Christi in der Gallerie des Vatikans, an deren Ausführung Raphael Theil haben soll.

Fr. Bianchi Ferrari, — thronende Madonna mit Heiligen (No. 880), — ein sehr interessanter lombardisch perugineskor Meister von edler Haltung.

Die drei, als unzweifelhaft authentisch anerkannten Bilder von Leonardo da Vinci: — das Brustbild des jugendlichen Täufers Johannes (No. 1084), unangenehm süss und sentimental im Ausdruck und starken Helldunkel, woran zwar Nachdunkelung und Uebermalung mit Schuld sein mögen; der erhobene Arm sehr steif; — das Brustbild der Monna Lisa (No. 1092), ebenfalls sentimental und nicht sonderlich angenehm; doch zart modellirt und die Hände überaus reizend, den Händen auf dem Bilde der Margherita Coleonea im Berliner Museum ähnlich, doch noch weicher und schöner; — das Brustbild des früher sogenannten „Belle ferronière“ (No. 1091). Dies sehr intacte Gemälde ist vor allen für den grossen Meister charakteristisch bezeichnend. Es hat noch etwas von alterthümlicher Strenge, doch schon mit sehr zarter Modellirung verbunden. Auch ist hier im Helldunkel durchaus nichts Gesuchtes. Der Kopf ist viel individueller und weniger sentimental als auf den Nachbildungen.

Ausserdem dem Leonardo zugeschrieben: — Maria mit dem Kinde, auf dem Schoosse der Anna (No. 1085), nach seinem bekannten Carton, theilweise sehr verwaschen; — die reizende Composition der „Vierge aux Rochers“ (No. 1086), in der Ausführung für Leonardo fast zu streng und hart, übrigens auch nicht frei von manieristischen Anklängen; — die h. Familie mit dem Erzengel Michael (No. 1087), schwächlich in Composition und geistiger Auffassung; — ein sitzender Bacchus (No. 1089), sehr interessant und geistvoll, vielleicht ein Johannes Baptista, dem Blätter und Trauben später zugefügt sind; — angebliches Portrait König Karls VIII. von Frankreich (No. 1090), ein ungemein schönes Bildniss, der Behandlungsweise des Francia ähnlich.

Von Nachfolgern Leonardo's: — Maria mit dem Kinde, mit Heiligen und Donatoren, von Beltraffio (No. 879); noch etwas alterthümlich und die Maria mit dem Kinde befangen; aber die Heiligen wie die Donatoren vortrefflich und besonders der Kopf des h. Sebastian von hoher Schönheit. — Tochter der Herodias von Andr. Solario (No. 1227), ein reizend leonardesker Kopf, in so bedeutsamer Nachfolge der Richtung des Meisters, dass das Bild ungleich mehr etwa wie eine Arbeit des B. Luini gemahnt; dagegen eine das Kind säugende Madonna, ebenfalls von Solario, (No. 1228) sehr deutlich an die Art und Weise seines eigentlichen Lehrers, des Gaudenzio Ferrari, erinnert.

Von Raphael zunächst die zwei zierlichen Bildchen aus seiner jungen Zeit: Der Erzengel Michael, den Drachen besiegend (No. 1189), mit interessantem perugineskem Nachklange; — und der mit dem Drachen kämpfende St. Georg (No. 1190), ein Bild, das sehr gelitten zu haben und übermalt zu sein scheint, wodurch es ein etwas späteres Ansehen gewinnt, als es jedenfalls ursprünglich hatte. — Dann die berühmte „Belle jardinière“ (No. 1185), der Madonna Colonna im Berliner Museum zunächst stehend und mit denselben Manieren der Gesichter, doch lange nicht so zart im Ton und pastoser gemalt. Ueberdies hat das Bild sehr gelitten und ist stark übermalt; das blaue Gewand ist fast ganz verdorben. Dagegen ist die h. Margaretha auf dem Drachen (No. 1406), die schon für

aufgegeben galt, glücklich wiederhergestellt; das Köpfchen namentlich ist von äusserst lieblichem Ausdruck. — Unter den Bildern, bei deren Ausführung man Schülerhülfe voraussetzt, wirkt die für Franz I. gemalte h. Familie mit dem blumenstreuenden Engel (No. 1184), so schön die Composition an sich ist, auf mein Gefühl doch etwas äusserlich klassisch, — scheint der den Satan niederschmetternde Erzengel (No. 1187) ebenfalls schon nahe an der Grenze des Naiven zu stehen, — und ist die kleine h. Familie mit der Elisabeth und dem Johannisknaben (No. 1188) in der malerischen Behandlung schwer. (Von dem hier vorhandenen Exemplar der Madonna von Loretto oder Vierge au linge, No. 1191, habe ich keine sonderlich bestimmte Erinnerung bewahrt; und die mir besonders werthe Composition der kleinen Vierge au diadème, No. 1186, war bei meinem Besuch im Louvre nicht in der Gallerie.) — Unter den Bildnissen ist das des blonden Jünglings, der das Gesicht nachlässig auf die Hand stützt (No. 1196), ein mit geistreicher Leichtigkeit gemaltes Bild aus Raphaels späterer Zeit, ungleich individueller und charakteristischer als in den Stichen. So ist auch das Bildniss des Grafen Castiglione (No. 1195), das einen interessanten, guten, etwas geistreichen und sinnigen Lebemann vorführt, frei und leicht, doch ein wenig kalt gemalt, — während das Bild der Johanna von Arragonien (No. 1194), in dem man bekanntlich nicht viel von Raphael's eigner Hand anerkennen will, allerdings geradehin kalt und selbst hart in der Malerei erscheint und dabei ihren Charakter spitzer, schärfer, individueller und bewusster hervortreten lässt, als dies aus den Nachbildungen im Stiche ersichtlich wird. Jedenfalls sieht wer sich nur ein wenig auf Physiognomie versteht, dass die Dame, trotz ihrer ausbündigen Schönheit, dem Meister nicht sonderlich behagt hatte, was dann eben seine geringe Sorge für eine meisterlich vollendete Durchführung des Bildes hinlänglich erklären dürfte. — Im Uebrigen stimme ich völlig bei, dass das derbe, nicht sonderlich anziehende Gemälde, welches man „Raphael und sein Fechtmeister“ benennt (No. 1193) und welches man gegenwärtig zumeist dem Seb. del Piombo zuschreibt, nicht von Raphael herrührt; — dass das Bildniss des Mannes, der den Arm auf den Tisch gelegt hat (No. 1197), ein alterthümliches, durch dunkeln Schmelz in den Schatten eigenthümlich ausgezeichnetes Bild, von Fr. Francia herrührt, — und dass die grau in grau gemalte allegorische Figur des Ueberflusses (No. 1192), trotz des darauf später hinzugefügteu Namens des Raphael, bestimmt nicht von ihm, sondern wahrscheinlich von Giulio Romano gemalt ist.

Unter den, nicht allzu erfreulichen Bildern von Giulio Romano ist das einer Anbetung der Hirten (No. 1073) energisch und schon in manieristischer Richtung, — das des Vulkan, Pfeile schmiedend, mit denen Venus den Köcher des Amor füllt (No. 1077), nüchtern. — Das kleine Bild des Wettkampfes der Musen und Pieriden von Perin del Vaga (No. 1159) ist tüchtig behandelt und bornirt raphaelesk. — Das Gemälde der Heimsuchung Mariä von Rosso de' Rossi (No. 1205) hat schwache Reminiscenzen an Raphael und Andrea del Sarto. — Der den Goliath erlegende David von Daniel da Volterra (No. 961) ist kalt, wie dies zu erwarten war.

Von Giorgione u. A. die Madonna mit Heiligen und dem verehrenden Donator (No. 1028), ein Bild prächtig naiver Lebensglut, besonders in der kleinen Böhmin (der h. Katharina). Gemeinsamer Typus mit kurzen

Nasen. — Ein andres, dem Giorgione zugeschriebenes Bild, ein ländliches Concert von nackten Frauen und bekleideten Männern (No. 1029) ist etwas nüchterner, besonders das sitzende, halb vom Rücken gesehene Weib, das sich überdies in gesegneten Umständen zu befinden scheint. Waagen schreibt daher auch das Bild, mit gutem Grunde, dem älteren Palma zu. — Ueber die prächtigen Bilder Tizian's habe ich wenig notirt. Die Grablegung (No. 1252), in ihrer schönen vollen Menschlichkeit, verfehlte der tiefsten Wirkung so wenig, wie vor Jahren das andre Exemplar dieses Bildes in der Gallerie Manfrin zu Venedig. Weniger anziehend war mir die Dornenkrönung (No. 1251); die Bewegung ist nicht Tizian's wahres Element. Höchst schön erschien mir jenes Bild, welches man als „Tizian und seine Geliebte" zu benennen pflegt (No. 1259). Dies wundervolle Weib, und besonders ihr Gesicht, kann seinem Inhalte nach, wie alle eigentliche Blüthe der venetianischen Malerei, nur mit der Antike verglichen werden.

Von der gefahrvollen Bahn, auf der Correggio's Kunst sich bewegt, giebt jenes Bild der Vermählung der h. Katharina mit dem Christkinde, unter Beisein des h. Sebastian, (No. 953) ein bezeichnendes Beispiel. Kindliche Naivetät und — die Sprache hat leider kein andres Wort! — Geilheit grenzen hier unmittelbar aneinander. Dass das Bild im Uebrigen, jene Gefahr freilich nicht beseitigend, die süsseste Harmonie des Tones hat, ist bekannt. — Sein Bild des Jupiter mit der Antiope (No. 955) ist nicht eigentlich schön, besonders in der Zeichnung der Antiope.

Unter den Bildern der späteren Italiener ist die Maria mit dem Christusleichnam von Bern. Campi (No. 898) in seiner Art energisch und gross; die Maria mit dem Kinde und Heiligen von Giul. Ces. Procaccini (No. 1182) aus dem Manieristischen heraus bedeutend; der Tod der heil. Jungfrau von Caravaggio (No. 902) gross in seiner wüsten Weise; u. s. w., u. s. w.

Die Bilder der älteren französischen Schule sind ohne erhebliches Interesse, — mehr oder weniger langweilig. Am Bedeutendsten und gelegentlich wenigstens in Nebenfiguren ganz vortrefflich ist N. Poussin; doch ist seine Farbe leider überall mehr oder weniger unkräftig geworden. — La Sueur, in den Bildern aus dem Leben des h. Bruno u. a. m., hat schon ungleich mehr französisches Rococo, als ich erwarten zu müssen glaubte. Es ist darin nur etwas sehr oberflächlich Raphaeleskes, und nur einzelne der Scenen des Karthäuserlebens, namentlich die Darstellung des Todes des h. Bruno, haben eine gewisse Frische. (Die Bilder ähnlichen Inhaltes von Champaigne im Brüsseler Museum stehen ungleich höher.) — Jos. Vernet ist in seinen Seehäfen sehr tüchtig repräsentativ und dekorativ. Vorzüglich bedeutend sind diese Bilder auch für das Volksleben jener Zeit, indem das dahin Gehörige mit grosser Naivetät aufgefasst ist. Höhere Lebendigkeit, innigeres Naturgefühl sind dabei allerdings noch nicht vorhanden. — Ein ganz reizendes Bild ist die bekannte „Dorfbraut" von Greuze (No. 62); doch fehlen auch in diesem tiefere Kraft der Farbe und Lufthauch.

Notizen über einige der modernen Sculpturen des Louvre.

In der Galérie des Caryatides vier grosse weibliche Karyatiden zu den Seiten eines Kamins, von Jean Goujon (gest. 1572). Diese Figuren sind namhafte Belege der französischen Sculptur des 16ten Jahrhunderts, enthalten aber eben nur eine manierirte Ausgestaltung des Renaissancestyles.

Im sogenannten Musée de Renaissance: — die sehr lang gereckte liegende Statue der Diana (von Poitiers) von Goujon. — Von Germain

Pilon (gest. 1590) die berühmten drei Grazien vom Grabmale König Heinrichs II. Ganz elegant, das Knittrige in der Gewandung nicht übel behandelt. — Von Pierre Pujet (gest. 1694) der berühmte Milo von Croton, der, wehrlos, von einem Löwen zerrissen wird, — eine künstlerische Aufgabe, die, eben schon als solche, nicht zuviel Geist verräth. — Hier auch von Michelangelo Buonarotti die beiden Statuen gefesselter Männer, welche ursprünglich für das Grabmal Papst Julius II. gearbeitet zu sein scheinen. Der jüngere sehr schön und grossartig, der ältere in widerwärtiger Stellung, sehr verhauen und desshalb wohl unfertig.

Höchst interessant ausserdem die vollständigen Gypsabgüsse der beiden grossen Grabmonumente der Kathedrale von Granada. Dem Charakter nach möchte ich sie mit der deutsch-rheinischen Renaissance vergleichen. Der eigentliche Kunstwerth ist aber nicht sehr hoch. Das Ornamentistische ist besonders an dem einen Sarkophage sehr schön. Die Portraitfiguren sind in einfach strenger Naturwahrheit gehalten; die figürlichen Compositionen ohne tiefere Bedeutung und ohne besondern Styl. Doch haben die auf den Ecken frei herausgearbeiteten Figuren in der Anordnung etwas Grossartiges.

Nancy.

Die Stadt überall an „Stanislas le Bienfaisant“ erinnernd, — Stan. Leszczynski, den weiland Polenkönig, der als Schwiegervater König Ludwig's XV. und Herzog von Lothringen hier in seinen späteren Jahren behagliche Ruhe fand. Die Stadt gehört fast ganz seiner Regierungszeit, d. h. der Mitte des vorigen Jahrhunderts an und hat die frappanteste Aehnlichkeit u. A. mit Potsdam. Nur am Palast der alten Herzoge von Lothringen sind noch einige interessante Reste von spätest mittelalterlichen Architekturformen, in denen sich ein schon halb antikisirend gebildetes Gothisch mit wirklicher Renaissance mischt. Namentlich gehört dahin jenes prächtige Portal, welches Chapuy bekannt gemacht hat.

Im Museum nichts besonders Erhebliches. Einige gute Landschaften holländischer Schule. Ein dem Perugino zugeschriebenes Bild, eine Madonna und zwei Engel, das neugeborne Christkind anbetend; jedenfalls, wenn in der That von ihm, aus seiner späteren schwächeren und mehr manierirten Zeit.

Strassburg.

Der Münster. — Der innere Eindruck des Schiffes im Allgemeinen gross, würdig und frei. Das Triforium, in der Verbindung mit der Fenster-Architektur, von guter Wirkung. Der Einblick in den niedrigeren spitzbogig romanischen Chor giebt dagegen ein kahles Bild; dahin würden bedeutende Malereien auf Goldgrund u. dergl. gehören. Die Gliederung der Schiffpfeiler ist, nach Maassgabe ihrer Grundrissdisposition, von etwas trocken parallelistischer Wirkung, d. h. die Gurtträger wiederholen sich zu gleichmässig, entwickeln sich nicht hinreichend nebeneinander. Im Aeusseren haben die Strebepfeiler zu den Seiten des Schiffes mit ihren Baldachinen und Strebebögen noch den primitiven Charakter, während allerdings das Fensterstabwerk schon sehr entwickelt erscheint. — Die Façaden

des Querschiffes haben das allgemeine spätromanische Gepräge, ohne eben etwas ausgezeichnet Besondres zur Schau zu tragen.

Der berühmte Façadenbau der Westseite ist ein sehr künstliches und im Detail sehr schönes Werk; vor Allem schön das daselbst befindliche prächtige Rosenfenster. Doch aber fehlt es an eigentlicher innerer künstlerischer Fülle und Kraft. Es ist namentlich keine innere Nothwendigkeit für alle die filigranartigen Vorsatzstücke da, ja ihre zierliche Feinheit steht sogar in Widerspruch gegen den massigen Kern des Baues. Jene Weise freistehender Detail-Architektur ist eigentlich nur da begründet, wo die Fülle (die Tiefe) der Masse eine Doppelbildung, an der äusseren und an der inneren Seite, nöthig macht, wie z. B. an den Fensteröffnungen etc. der Kölner Domfaçade; hier dagegen ist, ein solches Motiv nicht vorhanden, vielmehr das Dekorative meist nur vorgesetzt und zwischen die Streben eingespannt. Auch die architektonische Reliefdekoration, z. B. an den Streben, ist zu spielend und wächst keinesweges genügend aus der Masse heraus, wie dies wiederum besonders an der Kölner Façade so vorzüglich schön ist. Die Spitze des Münsterthurmes, so reich sie ist, hat gar wenig von eigentlicher Schönheit. Doch ist freilich das vielgestaltige Ganze sehr imposant.

Die Glasmalereien, mit denen das ganze Schiff des Münsters (den grösseren Theil des Triforiums ausgenommen) ausgefüllt ist, sind ganz ohne künstlerischen Werth. Es ist in diesen Gestalten weder etwas Grossartiges von Zeichnung, noch irgend eine Art malerischen Sinnes; es ist ein willkürliches Zusammenheften der verschiedenartigsten, meist auch an sich gar nicht wirksamen und nicht schönen Farben. Sie gehören etwa dem 14ten Jahrhundert und vielleicht noch früherer Zeit an.

Die Mittelsäule im südlichen Querschiffflügel, der sog. Erwinspfeiler, von schon germanisirender Behandlung. Die daran befindlichen Engelgestalten und andre Statuen sind mit der Säule gleichzeitig; ihr Styl ist ein noch byzantinisirendes Germanisch; sie verrathen noch keinen Sinn für körperliche Entwickelung, sind aber, wie durch feine Anordnung im Gefälte, so mehr oder weniger durch eine ornamentistisch gute Wirkung ausgezeichnet. Sonst noch ähnliche Sculpturen im Innern des Münsters.

Die Sculpturen am südlichen Querschiffportal sind sehr merkwürdig. Die Statuen, besonders die Figuren des alten und des neuen Testaments, frühgermanisch, noch ohne Naturfülle, aber mit naivem Gefühl, fein in Bewegung und Durchbildung des Gefältes. Die Consolen, auf denen sie stehen, scheinen alt, die eine mit den Figuren zweier Kinder hierin sogar von lebendigst frappanter Naturwahrheit (so dass hienach die Ursprünglichkeit der Arbeit doch fast zu bezweifeln). Die Reliefs in den Lünetten beider Thüren dieses Portals sollen einer modernen Restauration angehören; auf mich machten sie einen Eindruck, der dem der übrigen alten Sculpturen völlig analog war. Links ist der Tod, rechts die Krönung der Maria dargestellt. Die letztere Darstellung ist mehr typisch gehalten; die erstere zeigt ein feines Gefühl, in derselben Weise wie die Statuen, nur klassischer, zum Theil an die spätere Zeit des Nicola Pisano erinnernd. Die Magdalena namentlich, die hier vorn vor dem Bette der Maria kniet, hat einen Kopf von wahrhaft klassischer Schönheit und Feinheit. — Die Statuen an den Portalen der Westseite, die klugen und thörichten Jungfrauen u. dergl. tragen im Allgemeinen das Gepräge eines ähnlichen Styles.

Basel.

Der Münster. Sehr räthselhaftes Gebäude. Schwierig ist insbesondre das Verhältniss der Krypta zum Chor zu erklären; die erstere hat den vollständigen Chor-Umgang und zwischen diesem und dem Mittelraum breite Pfeiler, mit Halbsäulen an ihren inneren Seiten. Im Allgemeinen zeigen die alten Bautheile eine ziemlich barbarische Behandlung romanischer Architekturformen, zugleich aber einzelne sehr elegante Details, wie nur in der letzten Entwickelungsperiode des romanischen Styles, und ein Princip der Bogengliederung, das durchaus nur hieher gehört. Der alte Bau fällt also gewiss erst in die Uebergangsperiode, wenn auch frühere Stücke dabei mit benutzt sein sollten. Dann der später gothische Ueberbau.

In der Krypta ein sehr merkwürdiges Stein-Relief, sechs Apostel zwischen Arkaden, mit auffallend antikem Sinne behandelt, in der Gewandung meist grossartig schön, die Füsse mit feinem Verständniss gearbeitet, die Köpfe roh, doch in entschieden antiker Fassung, die Körperverhältnisse meist zu gestreckt. Die Säulen der Arkade haben ein roh korinthisches Kapitäl mit darauf liegendem niedrigem Gebälkstück; die Bögen haben völlig noch die antike Architrav-Einfassung. Die ganze Arbeit gemahnte mich mehr an frühchristliche Zeit, als an die späteren Entwickelungen der Sculptur im 12ten oder 13ten Jahrhundert. —

Gemäldesammlung der Bibliothek, mit den reichen Kunstschätzen von Holbein's Hand.

Zwei grosse Passionsbilder von H. Holbein d. ä., mir mehr als zweifelhaft. Verwandtschaft mit H. Scheuffelin, wenn auch noch etwas streng und gelegentlich ein alterthümliches Motiv. Ein ähnliches Bild, angeblich von H. Holbein d. j., mir ebenso zweifelhaft; mehr entwickelt und freier in der Richtung des H. Scheuffelin.

Sichere Bilder aus der früheren Zeit H. Holbein's d. j.: — Zwei Schreiber-Aushängeschilder (eigentlich die beiden Seiten ursprünglich eines Schildes), eine Schreibstube und eine Art Schulstube darstellend; der Aufgabe entsprechend mit leichtsinniger Flüchtigkeit gemacht. — Köpfe von Adam und Eva (ein Bild), in seiner Richtung, doch noch nicht recht entwickelt. — Liegender Christusleichnam (1521), naturalistisch in der Richtung der Zeit; ungeheure Gewalt der Naturbeobachtung; ohne Zweifel nach einem Gekreuzigten gemalt und dabei freilich mehr auf die Richtigkeit des Einzelnen, als auf Totalwirkung hingearbeitet. — Das Portrait von Bonifacius Amerbach, leicht, dürerartig, mit bräunlich lasirtem Schatten und ganz wundervoll in der Auffassung; neben dem Holzschuher von Dürer vielleicht das schönste Portrait im exclusiv deutschen Charakter. — Portrait des Erasmus, im Profil; geistreich, aber mehr monoton. Kleines Medaillon-Portrait desselben, zu Dreivierteln von vorn, höchst trefflich. — Bürgermeister Meyer und Frau, ebenfalls schöne Bilder, etwa schon in der Weise des Amerbach'schen Portraits, doch nicht so geistvoll. (Die Originalität einer vorhandenen Wiederholung ist zu bezweifeln. Ein Portrait des Buchdrucker Froben, nicht dokumentirt und durchaus wie von einem Maler der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, der sich etwa nach Holbein gebildet, viel mehr in dem Impasto dieser späteren Zeit.)

Venus und Amor (1526) und Lais Corinthiaca, mittelkleine Brustbilder; jenes weniger zusammen und das Gesicht der Venus mit auffallend leonardesken Zügen, dieses freier und im Ganzen von grösserer Haltung.

Ganz neue Richtung. Volle durchgebildete Modellirung, etwas graulich kühl in der Carnation, die Gewänder in schönen vollen Farben (roth und gelb), Teppichgrund in vollem grünem Tone, äusserst zart modellirte Hände. Ganz entschieden unter Einfluss und ebenso in selbständiger Verarbeitung des Charakters der mailändischen Schule des Leonardo; vielleicht auf einen Besuch dorthin deutend. — Hieran etwa das Abendmahl anzuschliessen, ein nicht ganz kleines Bild mit ebenfalls noch entschieden mailändischen Einflüssen, doch freier naturalistisch und nicht besonders geistreich.

Dann die berühmte, aus acht kleinen Gemälden bestehende Darstellung der Passion Christi. Die hierin sich kundgebende künstlerische Richtung tritt im Vergleich mit den in der Sammlung befindlichen flüchtigen Tuschzeichnungen der Passion, welche jedoch nicht genau dieselben Gegenstände enthalten und geistreich in kräftig naturalistischer Weise behandelt sind, doppelt auffällig hervor. Die Oelgemälde sind ungleich befangener, bewusster und conventioneller. Höchst feine, elegante Ausführung; wiederum direkt mailändische Motive, zugleich aber auch römische, die indess schon nach mailändischer Art modificirt erscheinen; Letzteres etwa als eine Vermittelung durch Gaudenzio Ferrari zu fassen. Das Ganze trägt den Charakter angestrengtesten Studiums, wodurch sich allenfalls das sehr Abweichende von sonstiger Holbeinischer Weise erklären liesse. Augenfälliges Bestreben, das Durchgebildetste zu geben, und hierin den beiden Brustbildern der Venus und der Lais nahestehend (ob auch früher), — ein Bestreben, das in einzelnen Figuren allerdings zu eigenthümlicher Grossartigkeit, im Ganzen aber eben zur Manier führt, und dies um so mehr, als der Gegenstand überhaupt mit Holbein's Richtung nicht durchaus im Einklange. Das Werk eins der wichtigsten früheren Beispiele der manieristischen Auffassung und Wiedergabe italienischer Elemente.

Späteres, aus Holbeins vollentwickelter Zeit, im entschiedensten Gegensatze gegen eine solche Durchgangsperiode. Höchst bedeutend sein Familienportrait, seine Frau und seine beiden Kinder darstellend, zu einem vollen, grossen und breiten Vortrage ausgebildet, mit ausserordentlichster Kraft der Natur und grossartig naiver Charakteristik, besonders in Betreff des Gedrückten, Leidenden in diesen drei Köpfen.

Späte kleine Copien seiner Wandgemälde im Baseler Rathhause und einzelne Originalfragmente, namentlich eine Gruppe von drei Köpfen. Höchst energische und doch gehaltene Charakteristik. Man sieht, dass hier, in dem eigentlich Historischen, Holbeins eigenthümliches Element war, dass er hier erreichte, was ihm bei kirchlichen Bildern ohne Zweifel ferner lag, und dass er, bei vermehrten und würdigen Aufgaben solcher Art, sich zur unbedingt höchsten Stufe der Kunst emporgeschwungen hätte. Es ist fast, als sei in ihm etwas von Verzettelung seines Talents, etwas von moralischer Schuld, das ihn früher nicht ganz auf den richtigen Weg kommen und später ihn die Hofmalerei in der Fremde als Rettung aus Noth und Drangsal wählen liess. Raphael e r w a r b sich seinen Beruf; es ist nicht ausschlieslich nur das Glück, das ihn auf seine Höhe geführt.

Holbeins eignes Portrait in farbigen Stiften, wundervoll einfach und lebendig. Leichte Portraitskizzen, ebenfalls Zeichnungen, zu dem grossen Bilde des Bürgermeisters Meyer, noch feiner und schärfer charakteristisch als in den beiden Gemälden zu Dresden und zu Berlin. So auch andere treffliche Portraitzeichnungen. Grosse Anzahl von Tuschzeichnungen, Heilige u. dergl., meist wohl Cartons zu Glasmalereien, mehr oder weniger

energische Gestalten, etwa denen der venetianischen Schule vergleichbar. Hierunter auch die Suite weiblicher Kostüme, die aber aus untergeschobenen Copien bestehen soll (eine Annahme, welche mir sehr richtig scheint), während die Originale angeblich nach Petersburg gekommen. Zeichnungen zu den Thüren der Münster-Orgel, Heilige und Engel, sowie die letzteren selbst, gross und monochrom ausgeführt; hier die Engelknaben vortrefflich. Endlich noch alte Copien nach Gemälden Holbeins; namentlich ein Crucifix mit Maria und Johannes, grossartig in seiner naturalistischen Weise.

Ausserdem Gemälde von verschiedenen andern Meistern; besonders merkwürdig die von Nikolaus Manuel. Dies ist ein geistvoller Phantast, meist kühn skizzirend, poetisch etwa wie Cranach, doch grösseren Sinnes; weniger ist er ein eigentlich vollendender Meister. Das kleine Bild der Herodias ist allerdings in miniaturartiger Feinheit gemalt, in Gestalten und landschaftlichen Lichtern von phantastischer Eleganz, etwa wie Altdorfer, doch ohne alle malerische Wirkung. Zwei Monochrome, braun in braun; auf der Rückseite des einen das mächtig kühn obscöne Bild mit dem Tode. Die grossen Gouachen auf Leinwand — Pyramus und Thisbe, Urtheil des Paris, und ein kirchlich religiöses Bild — minder bedeutend, geistreich eigentlich nur das letztere. (Zum Ankauf war angeboten eine auf beiden Seiten bemalte Tafel, Wohnstube der Maria oder Anna und Lukas, die Maria malend; auch dies im Ganzen nur leicht mit Farben hingelegt.)

Von Hans Baldung Grien zwei äusserst feine und elegante Kabinetsstückchen, nackte weibliche Gestalten, die eine mit dem Tode, der sie küsst; vortrefflich in der Zeichnung, in der Farbe aber äussert kühl; die weibliche Carnation in sehr lichtem Grau.

Sehr ausgezeichnet das Portrait des Wiedertäufers Joris, fast wie ein lichter Venetianer; ungefähr in der Mitte stehend zwischen Holbein und A. Moro, könnte möglicher Weise dies Bild von dem (mir unbekannten) Joas von Cleve gemalt sein. — Noch vieles andre Schätzbare. Ein kleines überaus reizendes Bild, eine Maria mit dem Kinde (von ersterer aber wenig mehr als nur der Kopf) halte ich für eine Arbeit Dürers, die er in Venedig gefertigt. —

Sammlung des Herrn von Speyr. In derselben u. A. eine Kreuzabnahme von Holbein mit mittelkleinen Figuren, die, trotz der sehr starken Uebermalung, völlig sicher zu sein scheint, aber wieder auf jene schwer auszudeutende Uebergangsepoche des Meisters zurückweist. Mit einer freien, fast eleganten Naturalistik verbindet sich hier, besonders in dem Kopfe der Maria, ein eigenthümliches idealistisches Element. — Ein sehr treffliches Exemplar von Raphaels Johanna von Arragonien, am Gewande fast venetianisch, das Nackte leider stark und in kalter Stimmung übermalt.

Freiburg.

Der Münster. Meine früher entwickelten Ansichten über seine Architektur[1]) bestätigen sich im Allgemeinen zur Genüge, nachdem ich gegenwärtig das Gebäude selbst zum ersten Mal gesehen; besonders in Betreff des Innern, wo in der That die Pfeilergliederung unschön und die Oberwand des Mittelschiffs schwer ist, und ebenso auch im Aeussern, obgleich

[1]) S. oben, S. 410.

ich zwischen dem Oberbau des Thurmes und den Theilen des Unterbaues (abgesehen natürlich von den frühest gothischen Theilen des Schiffes zunächst am Querschiff) nicht ähnlich markante stylistische Verschiedenheiten wahrgenommen habe, wie etwa zwischen dem Thurmbau des Kölner Domes und der Anlage der übrigen Theile des letzteren. — Die äussere Perspektive der Schiffe giebt einen malerischen Eindruck von eigenthümlicher Energie, in fast überraschender Weise; das hier vorhandene massige Verhältniss der Streben, Strebethürme und Strebebögen und die damit congruirende Weise der Dekoration ist vorzüglich schön; es ist etwas Plastisches darin, was sonst im Gothischen nicht häufig. — Was aber den durchbrochenen Obertheil des Thurmes — immerhin den schönsten der zur Ausführung gekommenen oder erhaltenen gothischen Helme — anbetrifft, so ist mein Gefühl im Anschauen der Wirklichkeit der früheren, mehr poetisch abstracten Theorie doch nicht nachgekommen. Erstens decken die Einzeltheile (der vorderen und hinteren Seiten) einander nur äusserst selten in harmonischer Weise, geben mithin die Durchbrechungen einen, zum Theil sehr unrhythmischen Eindruck. Zweitens aber fehlt dem Ganzen, bei aller dichterischen Motivirung, eben doch die Festigkeit, Baulichkeit, Nothwendigkeit. Man sieht sich unwillkürlich auf die Frage des Cui bono?, so trivial dieselbe auch ist, zurückgeführt. Es ist in dieser Anlage schliesslich und im Wesentlichen doch nur das Frappante, Staunen Erregende, zum Gefühl des Wunders Führende, wonach das Mittelalter so gern strebt. Doch bleibt das Verhältniss des Thurmes bei alledem sehr schön, ob auch mehr nur auf die Nähe und Tiefe berechnet. Von den Bergen gesehen wird er etwas zu schlank.

Glasmalereien, besonders in den Fenstern der Seitenschiffe, ziemlich durchgehend aus dem 14ten, einiges Wenige auch vielleicht schon aus dem 15ten Jahrhundert. Einige grössere Heiligenfiguren haben die schlichteste Durchführung jener, auf die starken Conture berechneten Darstellungsweise (ähnlich den einfacheren Büchermalereien der Zeit) und bringen dabei, in Farben und Linien, eine trefflich ornamentistische Wirkung hervor. Im Chorumgange spätere, in den Farben zum Theil sehr verdorbene Glasmalereien. (Hier sollen auch, wie mir später gesagt wurde, Grisaillen vorhanden sein, die man dem N. Manuel zuschreibt.)

Grosses Altarwerk von Hans Baldung Grien, über dem Hochaltar. Bei geschlossenen Flügeln die vier Gemälde: 1) der Verkündigung, 2) der Heimsuchung, 3) der Geburt Christi (wobei der Lichteffekt von dem hellgelblichen Christkinde ausgeht), 4) die Flucht nach Aegypten. Nachdem die mittlern, allein beweglichen Flügel umgeschlagen: in der Mitte die Krönung der Maria mit vielen Engelchen und auf den Flügeln die Apostel (unter diesen die schönsten Köpfe). Predella mit einem vortrefflichen Flachrelief, die Anbetung der Könige darstellend. Oberwärts ein neuer Tabernackelaufbau, in welchem drei gute Heiligenstatuen der Zeit befindlich. — Rückseite: eine figurenreiche Kreuzigung, auf welcher u. A. Hans Baldungs Portrait. Auf den Flügeln je zwei Heilige. Predella mit den Donatoren vor der Madonna. Monogramm und Jahreszahl 1516. — Das Werk ist eben einfach in der Art des Meisters, im Allgemeinen von grossartiger Anlage, mit lebendiger Charakteristik in den Köpfen und nicht sehr viel Geist, weder im Einzelnen noch im Ganzen. Die Färbung hat durchaus eine blasse, zum Weisslichen sich neigende Stimmung.

Ein Paar Altäre mit Gemälden von Schülern Hans Baldung's.

Höchst interessant ein Altar von H. Holbein d. j. Zwei Flügelbilder, jedes oben viertelrund abschliessend, zu einem Mittelbilde zusammengestellt und mit andern, nicht dazu gehörigen Flügeln versehen. Links die Geburt Christi, rechts die Anbetung der Könige; unten die Donatorenfamilie. Beide Bilder mit reichen Architekturen. Auf dem ersteren geht das Licht von dem Kinde aus; ein Hirt und viele Engelchen beleben die Scene. Auch hier liegt die naturalistische Richtung zu Grunde; im Einzelnen, z. B. im Kopfe des Hirten, tritt sie derb hervor; aber sie ist zugleich sehr glücklich gesteigert und in einigen Engelsköpfchen und dem von unten beleuchteten Gesicht der Maria auf dem ersten Bilde zur anmuthigsten Schönheit entfaltet. In den zarteren Gestalten zeigt sich der feinste, auf das Liebenswürdigste durchgebildete Formensinn; die Hände besonders sind ungemein schön. Die Malerei ist voll und schon pastos, obgleich das Einzelne immer noch so zart wie entschieden bezeichnet. Durchgehend erscheinen schlicht bräunliche Schattentöne. Die Arbeit dürfte nach der mailändisch italienisirenden Epoche fallen, die glücklichste Durchgangsepoche des Meisters bezeichnen und vielleicht das gediegenste Werk der Art ausmachen. Es ist völlig intact und in leidlichem Zustande. —

Gemäldesammlung des Domherrn von Hirscher [1]). Eine Anzahl von Gemälden, dem jüngeren H. Holbein zugeschrieben, was mir nicht sonderlich begründet schien. Zunächst und insbesondere zwei Gemälde, deren jedes, vermittelst einer in Rococo-Manier dazwischen gemalten Säule, aus zwei länglich hohen Bildern zusammengesetzt ist: Scenen aus der Geschichte der Maria und im Hintergrunde bei jeder eine alttestamentarische Scene, die zur Hauptdarstellung in symbolischem Bezuge steht. Die Bilder sind allerdings künstlerisch bedeutend und sehr merkwürdig in der Behandlung; es ist einerseits viel flandrisches Element darin, sowohl in der Farbe, als besonders in der Darstellungsweise, da, wo Suiten männlicher Köpfe (wie auf den Flügelbildern des Genter Altarwerkes, im Museum von Berlin,) zusammengestellt sind; einzelne Figuren sind auch ganz in flandrischer Art gemalt; andrerseits aber zeigt sich, in der Gewandung, in den Köpfen, der Kopfbildung, dem Kopfputz der Frauen, entschieden der Charakter der oberdeutschen Schule, in der Art und Zeit des Hans Baldung. — Eine Suite andrer, dem Holbein zugeschriebener Gemälde, mit der Darstellung einzelner Heiligenfiguren, verbindet mit dem flandrischen Wesen, das sich in der Farbe der Gewänder, in der Gestaltung u. s. w. ausspricht, ein gewisses niederrheinisches Element, manchen Leistungen der Kölner Schule zu Ende des 15ten Jahrhunderts analog und z. B. an den sogenannten Israel von Meckenen erinnernd, obgleich nicht gerade in dessen Weise. Das körperliche Gefühl in diesen Figuren ist nicht sonderlich fein, die Hände z. B. sind nicht schön und ohne eine Ahnung der edeln Handbildungen in den ebenbesprochenen beiden Münsterbildern von H. Holbein; doch haben die Gestalten eine gewisse ideale Grösse und einen lebhaft gemüthlichen Ausdruck.

Von Barth. Zeitbloom ist hier ein Kopf der h. Anna, Fragment eines grösseren Bildes, von sehr schöner Form, reizend warmer Färbung und innig geistigem Ausdrucke, charakteristisch auch durch das, diesem Künstler eigenthümliche Auseinandergehen der Augen. — Ebenfalls von ihm

[1]) Nachmals zum grössten Theil in das Berliner Museum übergegangen.

ein grösseres Bild: Zwei Engel, Halbfiguren, die das Schweisstuch mit dem Haupte des Erlösers halten. Auch dies Bild in der vollen Tiefe des Ausdruckes. Das Christushaupt, warm dunkelbräunlich und weich gemalt, in würdig schönem Ernste, die Engel naiv, aber innerlich bewegt. Die Gestaltung der Engel übrigens (wie gewöhnlich bei Zeitbloom) nicht ausgezeichnet; die Gewandfarbe licht.

Ein Bild mit dem Marterthum der heil. Katharina (?), dem Martin Schaffner zugeschrieben, erschien mir nicht hinreichend sicher, jedenfalls kein bedeutender Beleg seiner Richtung. — Ein andres Gemälde dieses Meisters, mit sechs sitzenden weiblichen Heiligen, zeichnet sich durch sehr anmuthige Naivetät und im Einzelnen durch schöne Motive, wenn auch nicht durch tiefere Bedeutung, aus. Namentlich hat die eine höher sitzende Heilige in Büste und Kopf ein graziöses, an Raphaels florentinische Epoche erinnerndes Element. Die Carnation ist zart und heiter.

Vieles andre Oberdeutsche, was nicht persönlich zu bezeichnen. Auch noch Niederrheinisches (Einiges gewiss aus Calcar) und Flandrisches. Darunter die Halbfigur einer weiblichen Heiligen mit Landschaft, klein und miniaturartig fein, dem Hemling zugeschrieben, wohl eher ein vorzüglich schönes Bild von Hugo van der Goes. — Ein Eccehomokopf von Quintins Messys, gewiss in seiner Art. — Ein kleines Bildchen der h. Dorothea und des h. Norbert, vor dem ein Karthäuserabt kniet (wohl der Flügel eines Reisealtärchens), dem von Boisserée sogenannten Schoreel zugeschrieben und jedenfalls der Weise dieses Künstlers nahestehend.

Von Zöglingen der fränkischen Schule: eine schöne Kreuzigung von Scheuffelin, klein, aber ein Hauptbild. — Mehrere mittelkleine Tafeln von Beham, mit einer gewissen eleganten Grossartigkeit in Gestalten und Falten, ebenso eleganter Färbung und nicht sehr ausgezeichneter Charakteristik.

Von Matthäus Grunewald endlich zwei Bilder mit den Halbfiguren des Petrus und Paulus. Dürer'sche Manier, etwas ins Naturalistische gezogen; saftige Farbe.

München.

Der Gemäldesammlung der Pinakothek, vor deren Werken ich früher schon manches Mal dem Wesen der alten Meister gelauscht, konnte ich diesmal, durch Andres überwiegend in Anspruch genommen, nur flüchtige Augenblicke schenken. Ein Paar kurze Notizen gehören diesem Besuch an.

Raphaels heilige Familie aus dem Hause Canigiani (I, No. 538), bekanntlich ein Hauptbild seiner florentinischen Epoche, berührte mich in dem darin anklingenden manieristischen Element etwas schärfer als früher. — In seiner, derselben Epoche angehörigen, doch etwas jüngeren Madonna aus dem Hause Tempi (II, No. 603) fiel mir das sehr entschieden florentinische Element, bei etwas kühler Stimmung, auf. — Das hier befindliche Exemplar seiner Madonna della Tenda (I, No. 588) sprach mich durch die grosse, volle, energische Behandlung an und erschien mir später als die Madonna della Sedia, — falls überhaupt dies Exemplar, was wohl nicht ganz sicher, von seiner Hand herrührt. — Das so schöne, doch etwas kalte Bildniss des Bindo Altoviti (I, No. 585) bezeichnet der Katalog noch immer, so vollständig auch schon die Acten über diese Streitfrage abgeschlossen sind, als Raphaels eignes Portrait. — In Betreff seiner hier vorhandenen

sicheren oder angeblichen Jugendbilder erlaubte ich mir bei dem mehrfach besprochenen, al fresco auf einen Ziegel gemalten jugendlichen Kopfe (II, No. 538), den der Katalog als ein Brustbild des Apostels Johannes bezeichnet, die Bemerkung, dass derselbe füglich aus der Kunstgeschichte zu löschen sei. Es ist eben ein durchaus schwacher Versuch; auch scheint der Kopfcontur sehr gelitten zu haben. — Von den andern, noch peruginesken Bildern sind ächt die beiden Predellenstücke: eine Taufe Christi (II, No. 571) und der auferstandene Erlöser (II, No. 583), von denen besonders dies letztere in anziehender Jugendlichkeit erscheint Drei ebenfalls kleinere Bilder, deren Authenticität der Katalog nicht bezweifelt (II, No. 576, 577, 578) habe ich mir einfach mit zwei bis drei Fragezeichen zu begleiten erlaubt.

Den Namen des Leonardo da Vinci führt im Katalog (I, No. 550) u. A. eine h. Cäcilia, die nichts ist, als eine schlecht leonardeske Johanna von Arragonien, nach Raphaels Bilde, die aber aufs Neue die verbreitete Liebhaberei der Zeitgenossen für das letztere bestätigt.

Von Correggio das grosse Bild der Madonna mit dem h. Jacobus und Hieronymus und dem Donator (I, No. 582), ein Werk grossen Ernstes und von verhältnissmässiger Strenge, so dass es noch als der früheren Zeit des Meisters angehörig betrachtet werden muss (denn ich halte dasselbe in der That, trotz dagegen erhobener Bedenken, für ein authentisches Werk seiner Hand). Die Madonna in überaus reiner Anmuth, wie das Schönste aus den Darstellungsweisen Correggio's und Raphaels zusammengenommen. Leider hängt das Bild übermässig hoch.

Die Kölnische Schule des 14ten Jahrhunderts, so frei sie von allen überkommenen Byzantinismen ist, bezeichnet der Katalog der Pinakothek standhaft noch immer als „byzantinisch-niederrheinische Schule“ und den Dombildmeister, den wir jetzt Stephan nennen, mit dem Namen des unbedenklich älteren Meister Wilhelm. Der anderweit üblichen Annahme gemäss bin auch ich geneigt, das bekannte schöne Bild der h. Veronika mit dem Schweisstuche, auf welchem der Kopf des Erlösers (II, No. 13), den Arbeiten des eigentlichen Meister Wilhelm zuzuzählen. — Dagegen bezweifle ich, dass hier Etwas von dem Meister Stephan vorhanden. Zu den Tafeln des grossen, ehemals in Heisterbach befindlichen Altarwerkes, welches anderweit als eine Jugendarbeit Stephans bezeichnet ist, gehören ohne Zweifel, als innere Bilder, die vier Gemälde der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige (II, No. 3, 6, 7, 8); sie lassen allerdings (wie die entsprechenden, im Kölner Museum befindlichen Gemälde [1]) einen vortrefflichen Nachfolger Wilhelms erkennen. Als Aussenbilder gehören zu demselben Altarwerke die grossen Tafeln mit je drei Aposteln und einerseits mit dem h. Benedict, andrerseits mit dem h. Bernhard, deren Figuren einzeln unter vergoldeten Tabernakeln stehen (II, No. 1 und 2). Schön in der Gewandung, haben sie doch etwas Flaues in den Köpfen und entschieden schwere, selbst unschöne Formen, besonders in der Bildung der Nasen, Mängel, die den, in jenen Kölner Bildern bemerkten Missständen durchaus zur Seite stehen. — Die zumeist dem Stephan (und zwar seiner spätesten Zeit) zugeschriebenen Bilder mit je drei Heiligen: Antonius der Einsiedler, Papst Cornelius und Magdalena, — Katharina, Hubertus und Quirinus (II, No. 10

[1]) S. oben, S. 293.

und 14) stehen in der That der Art und Weise dieses Meisters nah. Sie sind aber die äusseren Flügelseiten des im Kölner Museum befindlichen jüngsten Gerichtes, dessen innere Flügelseiten durch die im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befindlichen, in einzelnen Tafeln zertheilten kleinen Apostel-Martyrien gebildet wurden [1]), — Arbeiten, die ich aus entscheidenden und früher entwickelten Gründen dem Stephan absprechen muss. — Noch sind als Arbeit eines Nachfolgers des Wilhelm drei Tafeln, Mittelbild und Flügel (II, No. 4, 5, 9) hervorzuheben, auf denen Christus am Kreuze, Maria und die zwölf Apostel dargestellt sind. Auch diese hat man gelegentlich als eine Jugendarbeit des Stephan bezeichnet, doch stehen sie selbst jenen Tafeln des ehemaligen Heisterbacher Hochaltares an feinem Gefühl nach.

Unter den zahlreichen Bildern des sogenannten Israel von Meckenen (der im Katalog noch immer diesen willkürlichen Namen führt) oder des sogenannten Meisters der Lyversberg'schen Passion sind hier, wie unter den Gemälden derselben Gattung am Niederrhein, bei allgemeiner Verwandtschaft, manche innere Unterschiede wahrzunehmen, die auch hier noch eine gründliche Scheidung und Sichtung wünschenswerth machen. — Jener, mit noch grösserer Willkür als Lucas von Leyden benannte kölnische Meister führt hier ebenfalls, bei seinen interessanten zusammengehörigen drei Tafeln (II, Nr. 38—40) mit sieben Heiligen, in deren Mitte der heil. Bartholomäus steht, noch immer diesen Namen.

Von Dürer sind hier u. A. die bekannten Flügelbilder vom Jahr 1523 mit dem heil. Joachim und Joseph auf der einen, dem heil. Simeon und Lazarus, dem Bischof auf der andern Tafel (II, Nr. 123, 127). Die kräftig leuchtende Färbung sprach mich lebhaft an. Die Bemerkung des Katalogs, dass sie unter Einfluss der niederrheinischen Schule gemalt seien, scheint mir etwas unbillig. — Die Bilder Altdorfers blieben gegen das Interesse, das sie mir früher eingeflösst, ein wenig im Rückstande. Die Susanna vom Jahr 1526 (II, Nr. 138) erschien mir sehr bunt, das grosse Bild der Alexanderschlacht vom Jahr 1529 (II, Nr. 169), ein Miniaturwerk fast kolossalen Maassstabes, wollte mich fast zu kindlich bedünken. — Dass die sehr merkwürdigen und anmuthigen Bilder der heil. Barbara und der heil. Elisabeth (I, Nr. 40 und 46) von H. Holbein dem älteren, wie der Katalog angiebt, herrühren, wird von E. Förster in seinem Handbuch „München" bezweifelt, wie es scheint nicht ohne guten Grund; ich kann aber auch nicht beistimmen, dass es, wie Förster will, Arbeiten des jüngeren H. Holbein seien.

Nachträglich.

Ich erlaube mir, hier eine Beobachtung einzuschalten, die ich zwei Jahre später machte. Zur Herstellung meiner Gesundheit hatte ich eine Fusswanderung durch Deutschland unternommen. Ich hatte es dabei für entschieden nöthig befunden, allem etwaigen Anreiz wissenschaftlicher Studien zu entsagen und mich statt dessen ausschliesslich nur der Natur und dem völlig unbefangenen gesellschaftlichen Verkehr, wo mir dieser entgegentreten mochte, hinzugeben; ich wusste dies auch so treulich zu halten, dass ich von der Reise leider auch nicht das flüchtigste Notizblättchen, obgleich ich an manchen denkwürdigen Monumenten vorübergegangen

[1]) S. oben, S. 298 und S. 350.

war, mit heimbrachte. Ein Zufall lenkte meinen fast ziellosen Pfad über München. Ich schweifte mit meinem Wandergenossen durch die Stadt umher, die Dinge behaglich anschauend wie andre Menschenkinder, ohne Kritik, ohne Studium, ohne irgend Andres zu suchen oder zu wollen, als jene erfrischende Anregung des Gefühles, die überhaupt das Endziel der Reise war. So träumte ich auch durch die Säle der Pinakothek hin. Doch muss ich hier zugleich noch Eins bemerken. Ich liebe es, wenn ich eine mir fremde Kunstsammlung, und besonders wenn ich etwa eine Ausstellung neuer Kunstsachen besuche, vorerst hin und her durch die Räume zu wandeln, ohne sofort Einzelnes bestimmt in's Auge zu fassen; ich warte gern ab, dass diejenigen Werke, die eine volle, gesammelte Existenz haben, sich selbst bei mir ankündigen; ich habe von solchem Verhalten in der Regel auch den besten Nutzen gehabt: — gerade die festen, wahrhaft lebendigen Werke rufen dabei das auf Nichts bestimmt gerichtete Auge zur gründlichen Schau auf, während die Werke des Scheines nur einen flirrenden, unsteten Eindruck machen, die matten aber, wie billig, im Nebel bleiben. Ich ging also durch die Pinakothek, weder nach Kunstgenuss verlangend, noch kunsthistorische Forschung beabsichtigend, ganz wie ein englischer Tourist, der reist, um eben zu reisen. Wohl aber fühlte ich bald, wie hier und dort jene Wirkung auf mein Auge sich geltend machte, — bei einem Bilde jedoch stärker, als bei allen übrigen, und auf's Neue, so oft ich vorüberschritt, und immer mächtiger, dass mir zuletzt doch nichts übrig blieb, als dieser mahnenden Aufforderung mich hinzugeben. Es war das Bild von Rubens, welches den Simson darstellt, wie er, von der Delila berückt, durch die Philister gefesselt wird. Welch eine innerliche Lebensfülle trat mir nun in diesem Bilde entgegen! welch eine geniale Bewältigung des geschichtlichen Momentes! welch ein freudiger künstlerischer Adel, der dies, überall bis zur höchsten Kraftäusserung gesteigerte Dasein dennoch in den Gesetzen des reinsten Wohllautes sich bewegen liess! Was die Pinakothek sonst an Niederländern, was sie an Italienern und Deutschen enthielt, was in ihrer Loggia an modernen Freskobildern prangte, blieb stumm vor diesem Eindruck. Mir war ähnlich zu Muthe, wie vor Jahren, als ich nach langer Pause den Shakspeare wieder zur Hand nahm und mir zum ersten Male, so sehr ich mich früherhin an den Einzelheiten seines Machwerkes erbaut hatte, die unvergleichliche Meisterschaft dieses Grössten unter den Neueren aufging.

Wozu aber ich diese Beichte ablege? Nicht des Rubens wegen, der solcher Apotheose nicht bedarf und der — im Vertrauen gesagt — darin doch auch von Meister William wieder erheblich abweicht, dass er ungleich mehr ungleichartig ist, als dieser. Auch gebe ich gern zu, dass mein künstlerischer Geschmack mit den Jahren ein andrer geworden sein mochte („ein freierer" werden die Einen sagen, „ein verflachter" die Andern); und auch das mag mit in Anrechnung zu bringen sein, dass die Enthaltungskur, die ich mir auf jener Reise verordnet hatte, mich zu einem doppelt ungestümen Bruch des Gesetzes reizte. Bei alledem aber hat das Phänomen doch noch eine andre Seite. Es hat mir einen Fingerzeig gegeben über das eigentlich naive Sehen. Wir Leute von der kunstwissenschaftlichen Profession kommen an die Dinge mit so vielen Voraussetzungen, mit einem so stattlichen Gerüst im Kopfe, in dessen Fächer die Dinge, auf eine oder die andre Art, untergebracht werden müssen, dass diese Operation des Unterbringens und Einregistrirens die Unbefangenheit unsres Urtheiles nur

allzu leicht in Frage stellt. Wir beginnen mit dem System und urtheilen nachher. Unsre ganze Existenz ist auf das System gestellt, und allerdings ist es gut und sehr nützlich, dass es so ist; aber das System soll doch nur die Binde der Leukothea sein, die wir, nach der Weisung des Dichters, wenn sie uns an das sichre Ufer getragen, der Flut wieder zurückzugeben haben. That ich dies vielleicht, unwillkürlich, als jenes Bild des gefesselten Simson mich mit so unwiderstehlicher Gewalt an sich zog? [1]) — Doch ich fahre in meinen flüchtigen Notizen vom J. 1845 fort.

[1]) Es ist vielleicht, aus verschiedenen Gründen, nicht ganz unzweckmässig, wenn ich hier aus meinen Reisenotizen vom J. 1835 (die im Wesentlichen meinen grösseren kunstgeschichtlichen Werken eingearbeitet sind) noch diejenigen Bemerkungen einschalte, die ich mir über die grosse Fülle der in der Münchener Gallerie befindlichen Bilder von Rubens anzeichnete. Sie beziehen sich auf die damalige Beschaffenheit der Gallerie und haben also auch noch die damaligen Nummern: —

495. Schlafende Jagdnymphen, von Waldgöttern belauscht. Die Nymphen ganz hübsch, leicht und mit Geschmack gemalt. Leichte saftige Waldeinsicht.

496. Anbetung der Hirten. Grosses, höchst uninteressantes Bild.

498. Der sterbende Seneca. Dieser selbst höchst gewaltig gemalt.

499. Michael stürzt die Dämonen in den Abgrund. Prächtige Grimmfratzen der Teufel; sonst wüst.

501. Grablegung. Widerwärtig.

504. Marodeurs vor einer Schenke, im Streite mit Landbewohnern. Toll und wüst, aber ein höchst kräftiges und wahres Genrebild.

509. Sanherib, Nachts durch den Engel in die Flucht geschlagen. Höchst gewaltiges Effektbild, doch etwas verworren. (Klein.)

510. Rubens, nebst Frau und Söhnlein. (Klein.) Ein köstliches Stück des Brabanter Lebens. Sie spazieren trefflich im Tulpengarten.

511. Latona, die Bauern in Frösche verwandelnd. Gut gemacht, besonders eins der Kinder, doch abgeschmackt. Schöne stillglänzende Landschaft.

512. Diogenes mit der Laterne, unter dem Volk. Cui bono? Gutgemalte Köpfe.

513. Portrait seiner Gemahlin mit dem Sohne. Sehr artig. Das Söhnlein nackt, mit Federhut.

514. Portrait des Doctor van Thulden. Trefflich.

515. Pauli Bekehrung. (Klein.) Eine der schönsten Compositionen, ungleich klarer als die von 509 in der Anordnung. Höchst tüchtig hingeworfen. Man sieht wie die Karavane des Weges zog und durch den Blitzstrahl zusammengeschmettert wird. Vorn, abgesondert vom Zuge, ist Saulus zu Pferde gestürzt. Entsetzte Stellungen, Pferdebäumen, flatternde Gewänder, Alles höchst glücklich.

516. Sehr ausgezeichnete Landschaft mit einem Regenbogen bei der Heuernte. Trefflicher Wald, vorzüglich schöner Wolkenhimmel (in der Ferne zu stark hervorgetretenes Blau). Köstliche Plänen. Staffage von Leuten und Vieh sehr gut. Vorn ein durchsichtiges Wasser mit Enten. Schade, dass das Bild nicht ein klein wenig weniger geschmiert ist. Das Totale der Landschaft ist ungleich besser als bei den Zeitgenossen, besonders der Vorgrund von glücklichster Wirkung.

517. Grosses Bacchusfest. Launig und unflätig.

518. Sturz der Verdammten. Höchst übertriebene Massen stürzender Fleischknäuel.

519. Sumpfiger Waldgrund mit einer Kuhmelke. Wiederum eine sehr vortreffliche Landschaft, die ebenso in der Staffage höchst ausgezeichnet ist. Einige Geräthe wie sie nur Teniers machen kann.

521. Castor und Pollux entführen die Töchter des Leucippus. Prächtig bewegt. Lustiges Fleisch.

Glyptothek. Die schöne bronzene Junostatue aus Vulci, mit dem von Thorwaldsen modellirten Kopfe, der in der Münchener Erzgiesserei hinzugefügt ist. Nach der Mittheilung des Vorstehers der letzteren, F. Miller, ist die alte Arbeit der Statue sehr naiv gemacht, zum Theil Guss, zum Theil getriebenes und aufgelöthetes Blech; so namentlich die frei hängenden Gewandpartien. Die Figur ist übrigens, wie durch den edeln Styl im Allgemeinen so besonders durch die mit glücklicher Freiheit geordnete Gewandung ausgezeichnet und nur das feinere Detail des Gefältes erinnert zum Theil noch an etruskische Kleinlichkeit.

Landshut.

Die Hauptkirche St. Martin, bei flüchtigem Morgenbesuch wieder begrüsst. Jedenfalls ein für das 15te Jahrhundert höchst interessanter Bau: drei gleiche hohe Schiffe mit äusserst schlanken achtekigen Pfeilern, die wie Fäden von der leicht gespannten Decke niederhängen; — und ein Thurm, der kühn und fest, wie sonst nur die Thürme der nordischen Architektur, zur schwindelnden Höhe emporschiesst. — Aussen an der Nordseite der Kirche, unter andern kleinen Denkmalen, ein sehr fragmentirtes Hautrelief einer Krönung Mariä durch die drei gleichen Personen der heil. Dreifaltigkeit; darunter, in kleinem Maassstabe, die Donatoren. Umfassung im Renaissancestyl. Schönste deutsche Arbeit der Zeit gegen

522. Ein Schäfer umarmt ein junges Weib. (Rubens und seine Frau?) Köstlich übermüthig sinnlich.

523. Die Amazonenschlacht. (Klein.) Vielleicht die grandioseste der hiesigen Compositionen. Die Durchsicht durch die Brücke, das Wasser etc. sind prächtig gemalt.

524. Rubens zweite Gemahlin in reichem Staate.

525. Susanna im Bade. Nach seiner Art.

526. Christus fordert Rechenschaft von den geistlichen und weltlichen Ständen über ihren Lebenswandel. Schwach.

527. Das Christkind und Johannes in einer Landschaft. Sehr anmuthig. Grössere Wiederholung des Berliner Bildes.

528. Christus empfängt die reuevollen Sünder. Nicht sehr bedeutend. Einige schöne Köpfe. Dem Berliner Van Dyck (Bild desselben Inhalts) ähnlich.

532. Der h. Christoph. Sehr bedeutend und ganz des Meisters würdig. Der Einsiedler leuchtet mit gutem Humor auf das Christkind.

537. Die Apostel Petrus und Paulus. Nicht bedeutend.

538—541. Sehr ausgezeichnete Portraits. Auf 541 Rubens selbst mit seiner ersten Gemahlin, Elisabeth Brants, in einer Laube sitzend.

557. Portrait des Lord Arundel und seiner Gemahlin. Grosses leichtsinnig gemachtes Staatsbild. Am besten das Söhnchen rechts und der Hofnarr links.

564. Auferstehung des Fleisches, — das sich zur Seligkeit in die Höhe haspelt.

558. Mariä Himmelfahrt. Sehr unbedeutend.

563. Simson, von der Delila verrathen. Höchst ausgezeichnet: die Gewalt und Wuth im Simson, — die Schergen, die ihn mit höchster Anstrengung von allen Seiten packen, — die gemeine höhnisch üppige Delila im durchsichtigen Gewande, die Alte etc.

Noch vieles Andere, namentlich Portraits.

844. Der Kindermord. (War nicht vorhanden.)

874. Die Löwenjagd. Höchst gewaltig und leidenschaftlich bewegt. Doch fehlt eigentlich der Totaleffekt. Sehr gross.

886. Wieder ein Sturz der Verdammten. Wilde furchtbarste Fleischknäuel.

die Mitte des 16ten Jahrhunderts, in mehrfacher Beziehung an Holbein'sche Darstellungsweise erinnernd.

Regensburg.

Im Dom erfreute ich mich, wie vor Zeiten, aufs Neue der ungemein schönen Verhältnisse des Innern, die besonders durch das Höhemaass der Seitenschiffe, bei energisch lebenvoller Gliederung der Pfeiler, hervorgebracht wurden. — Die alten Glasmalereien des Domes sind ohne besondre Bedeutung. Theils sind es kleine Darstellungen in teppichartiger Verflechtung, theils grössere Figuren, die durch ein zumeist willkürliches Zusammenflicken kleiner Glasstücke unerfreulich wirken.

Nürnberg.

Auch hier konnte ich ältere Studien nur flüchtig recapituliren.

In der Sebalduskirche trat mir aufs Neue das Bedürfniss eines umfassenden und gediegenen bildlichen Werkes über das Sebaldusgrab entgegen; die reiche Fülle der architektonischen Dekorationsformen, in denen sich ein eigenthümlicher Uebergangsstyl ausprägt, wird dann erst zu dem ihr gebührenden Rechte kommen, und der Umstand, dass hierin, — namentlich in den Kapitälen und Basen der Kandelaber, auf denen die Apostelfiguren stehen, — in der That die schönsten Muster enthalten sind, wird ein solches Unternehmen auch äusserlich praktisch und nicht lediglich nur als ein, der Vergangenheit dargebrachtes Opfer erscheinen lassen. Ueber die neue Aufnahme und Durchbildung alterthümlicher Formen in den Statuetten der Apostel und Propheten hatten mir jene altgermanischen Statuen, welche besonders die Pfeiler der Sebalduskirche entlang stehen, schon vor Jahren Aufschluss gegeben. Jetzt erfreute ich mich, wie dieser Statuetten und der eigenthümlichen Reliefs aus der Geschichte des Heiligen, so vornehmlich auch der reizenden, als Leuchterträger dienenden Sirenen, der schönen weiblich allegorischen Gestalten an der Basis, welche, an Ghiberti erinnernd, ein bestimmt antikisirendes Gepräge haben, der höchst mannigfaltigen naiv humoristischen Reliefs (Satyrn und Aehnliches) an den Pfeilerbasen u. s. w. Die Figuren und Gruppen von Kindern, die an dem Monument befindlich, blieben allerdings damit, in ihrer meist unschönen und ungelenken Weise, ziemlich im Widerspruch.

In der Lorenzkirche notirte ich Einiges in Betreff der Glasmalereien. Diese gewähren im Allgemeinen kein höheres Interesse. Die Compositionen sind ohne Ganzheit, das Figürliche ohne sonderliche Schönheit. Am Bedeutendsten wirkt das berühmte Volckamerische Fenster, das reich mit Ornamenten aufgebaut ist, doch auch keineswegs eine grossartige Totalwirkung hervorbringt. Hierin stehen die alten Teppichmusterfenster des 13ten Jahrhunderts ungleich höher. Auch an den, der späteren Zeit eigenen Vorzügen malerischer Behandlung habe ich nichts sonderlich Erhebliches wahrgenommen. Am Wichtigsten erschien mir das naturgemässe Princip der Verbleiung, wodurch die Formen selten unterbrochen werden. Die Windeisen, etwa je zwei zwischen den eigentlichen Eisenstäben, sind naiv regelmässig durchgeführt, was sich besser macht, als die moderne Weise, die sie unter Umständen nach den Formen des Gemäldes biegt.

Bamberg.

Der Dom im Innern vollständig rein gemacht, Alles sogenannt Ungehörige hinausgethan, die Steine von aller ungehörigen Tünche befreit, dafür aber auch das gesammte Innere, statt einen malerisch-historischen Eindruck zu gewähren, durchaus kalt und nüchtern. In dem einen Chore die alte farbige Dekoration wieder etwas aufgefrischt; diese nach sehr schönem Princip: — einfache teppichartige Ornamentmuster, in dunkelrothbräunlichem Tone auf den Mauergrund gemalt, die Gewölbkappen füllend, an den breiteren Bogenbändern und Gurten sich hinziehend, gelegentlich auch, an den Hauptschwibbögen des Gewölbes, mit ein Paar Köpfen verbunden. Den alten Sculpturen ein modern byzantinischer Altarschmuck zugefügt. (Ueber den Styl der Architektur und der Bildwerke des Domes siehe meine Reiseblätter vom Jahr 1832.)

BERICHTE UND KRITIKEN.

1845 — 1853.

Altnorwegischer Holzbau.

(Kunstblatt 1845, No. 98.)

Das bekannte Werk von Dahl, „Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens“, hat schon vor mehreren Jahren die Aufmerksamkeit der deutschen Kunstforscher auf Monumente eines hohen Alterthums geführt, die von der Sitte, der Kunstbildung, dem Formengefühl des hohen Nordens ein so anschauliches Bild und zugleich für die Kulturverbindungen des frühesten Mittelalters so merkwürdige Andeutungen und Aufschlüsse geben. Man ist solchen Bestrebungen auch in Norwegen selbst gefolgt und hat im vergangenen Jahre zu Christiania, durch höchststehende Personen gefördert, einen „Verein zur Erhaltung norwegischer Alterthümer“ gegründet, welcher neben andern Zwecken seiner Wirksamkeit auch die bildliche Herausgabe und Erläuterung alter Monumente des Landes beabsichtigt. Die erste Publikation, unter dem Titel „Indbydelse til at indtraede i Foreningen til Norske Fortids Mindesmaerkers Bevaring“, liegt gegenwärtig vor; sie besteht aus vier Blättern mit kräftigen lithographischen Federzeichnungen, denen aber der erläuternde Text noch nachfolgen soll. Es sind Darstellungen alter Holzbauten und Schnitzwerke, den Dahl'schen Mittheilungen sich anschliessend und den Gesichtskreis, den die letzteren eröffnet hatten, erweiternd. Taf. 1 gibt das Portal einer Kirche in Tellemarken, mit phantastischen Säulen im romanischen Charakter, ähnlich denen, die uns schon Dahl vorgeführt hatte. Taf. 2 enthält die Darstellung eines Holzthrones, der mit reichem, seltsamem Schnitzwerk versehen ist. Unter letzterem verdient besonders die eigenthümliche, in flachem Relief gehaltene Darstellung einer Kampfscene Beachtung. Die Pfosten der Rücklehne gehen in abenteuerliche Drachengestalten aus; die Knöpfe der Seitenlehnen werden durch kleine Thierfiguren, Hunde, wie es scheint, gebildet. Auf Taf. 3 und 4 befinden sich die Darstellungen mehrerer sehr eigenthümlicher Bauerhäuser. Statt des Fundamentes ruhen dieselben auf zugespitzten Klötzen. Eine kleine Treppe führt, ohne doch an die Schwelle des Hauses anzu-

stossen, zu der in der Mitte der Façade befindlichen Thür empor. Das Untergeschoss, blockhausartig, ist zumeist eng zusammengezogen; das Obergeschoss, offenbar die eigentlichen Wohnräume enthaltend, tritt beträchtlich vor, mit seltsam plumpen Säulen auf den Ecken und mit einer Art kleiner Loggia über der Thür. Der Giebel erinnert an den in den Alpen üblichen Holzbau. Einige dieser Häuser zeigen in dem geschnitzten Ornament, womit die Haupttheile versehen sind, noch alterthümlich romanische Formen; bei andern erscheinen die letzteren etwa im Charakter der Renaissancezeit umgebildet.

Diese flüchtigen Bemerkungen werden hinreichen, das kulturhistorische Interesse, welches sich auch an die vorliegenden Mittheilungen knüpft, zu bezeichnen. Den Malern, welche Scenen der nordischen Poesie oder Geschichte zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählen und denen an einer charaktervollen Erfüllung ihrer Aufgabe gelegen ist, mögen diese Mittheilungen gleich denen des Dahl'schen Werkes, bestens empfohlen sein; zugleich mag die Bemerkung hinzugefügt werden, dass von diesen Monumenten unter Umständen auch wohl ein Rückschluss auf die Lebensformen der früheren Vorzeit Deutschlands zulässig sein dürfte.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1845, No. 101 ff.)

---

1) Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung. Herausgegeben von dem Architekten Chr. W. Schmidt. Lief. V. Der römischen Baudenkmale 2tes Heft. Trier 1845. (Text in 4., 139 S. und 8 Kupfertafeln in Fol.)

Das erste Heft der römischen Baudenkmale, über welches das Kunstblatt früher berichtet, enthält die Darstellungen der, besonders durch ihre Mosaikfussböden so ausgezeichneten Villa zu Fliessem; in dem vorliegenden Hefte werden uns die übrigen höchst bedeutenden römischen Denkmäler in Trier und dem benachbarten Igel vorgeführt. Da die früheren Publikationen dieser Monumente den Anforderungen der Wissenschaft grösseren Theils nicht entsprachen, so haben wir die hier gegebenen sehr genauen und sorgfältigen Darstellungen, die zugleich das Resultat der besonnensten technischen Untersuchungen sind, doppelt willkommen zu heissen, und um so mehr, als sie sich zum Theil auf erst neuerlich veranstaltete und durch den Herausgeber geleitete Ausgrabungen gründen. Wir können hier übrigens nur eine kurze Uebersicht des Inhalts geben, heben dabei jedoch besonders das Neue und Eigenthümliche hervor.

Die erste Mittheilung betrifft den Plan des alten Trier. Derselbe beschränkt sich im Wesentlichen auf die Angabe der Stadtmauer, von welcher Trier zur Zeit seiner höchsten Blüthe, unter Konstantin, umfasst war. Der Herausgeber hat den Gang der Mauer, nach sichern Resten oder

sehr wahrscheinlichen Vermuthungen, angegeben. Die Ausdehnung der Stadt betrug hiernach beträchtlich mehr als das Doppelte ihres gegenwärtigen Umfanges, wozu noch sehr weitgedehnte Vorstädte kommen, von deren ehemaligem Vorhandensein sich ebenfalls zahlreiche Spuren vorgefunden. Taf. 1 enthält den detaillirten Plan des gegenwärtigen Trier, mit Andeutung seiner sämmtlichen Monumente, seiner Umgebungen und des Ganges seiner Mauer. Vielleicht wäre es für die Anschauung vortheilhafter gewesen, alle antiken Reste durch besondere Färbung oder Stichmanier auszuzeichnen und überhaupt jeden einzelnen Punkt, wo solche sich finden oder vorhanden gewesen sind, auch jede Spur alter Strassenzüge anzugeben; es frägt sich indess, ob eine Darstellung der Art nicht etwa grösseren Aufwand nöthig gemacht hätte, als im Plane des Herausgebers lag.

Hierauf folgt der „römische Kaiserpalast zu Trier", mit Grundrissen und Aufrissen des noch Vorhandenen auf Taf. 2 und 3. Dies ist die wichtigste Mittheilung der vorliegenden Lieferung, da sie das meiste Neue bringt und die römische Archäologie sehr wesentlich bereichert. Es ist jene, an der Südecke der heutigen und im Herzen der alten Stadt belegene Ruine, welche unter dem Namen der Thermen am meisten bekannt und neuerlich von Steininger, doch sehr willkürlich, als ein Pantomimen-Theater erklärt ist. Nach den von dem Herausgeber hier veranstalteten Ausgrabungen (denen nur eine möglichst umfassende Fortsetzung zu wünschen ist) haben sich die früheren Hypothesen als unhaltbar erwiesen, und hat sich die Nothwendigkeit herausgestellt, in den bisher bekannten und gegenwärtig zu Tage geförderten Theilen dieses Gebäudes die Haupträume eines grossartigen Palastes zu erkennen; die Beschaffenheit der letzteren, die Lage des Ganzen lassen nur auf eine kaiserliche Residenz schliessen, die historischen Umstände deuten auf Konstantin als den Erbauer. Es sind ein paar mächtige Säle, denen die damals und später beliebten grossen Conchen oder Absiden nicht fehlten, mit dazu gehörigen Nebenräumen und mit sehr merkwürdigen und ausgedehnten Einrichtungen zur Heizung. Fussboden und Wände waren mit kostbaren Materialien geschmückt. Für die Anlage einer kaiserlichen Residenz, die nicht, wie Diocletians Villa zu Salona, auf ganz eigenthümliche Verhältnisse berechnet war, erhalten wir hier somit ein sehr interessantes und belehrendes Beispiel. Die Wohnräume und die sonstigen Lokale für das gemeine Bedürfniss sind unter diesen bis jetzt bekannten Theilen des Gebäudes aber noch nicht vorhanden. Zu bemerken ist, dass das Gebäude schon früh, d. h. nach dem Fall der Römerherrschaft in dieser Gegend, gelitten hatte, und dass damit in Folge dieses Umstandes Restaurationen vorgenommen waren, deren Reste für die Kultur der folgenden fränkischen Periode nicht ohne Wichtigkeit sind. Namentlich gehören hieher die (jetzt auch schon verschwundenen, doch aus älterer genauer Aufnahme bekannten) Reste eines Wohngebäudes, welches theils neben dem Palast, theils quer über seine Fundamentmauern hin aufgeführt war, und noch ganz die römische Anlage mit Hypocausten, Absiden u. dgl. zeigte, — wieder ein Beleg dafür, wie die römische Kultur noch völlig in die Zeit der Frankenherrschaft hineinreicht.

Sodann: die „römische Basilika zu Trier" (Taf. 4), jener kolossale, neuerlich so vielfach besprochene Baurest, der früher den Namen des Konstantinischen Palastes führte und von Steininger zuerst in seiner wahren Bedeutung erkannt ist. Als das grossartigste und bedeutendste Stück einer antiken Basilika, das auf unsere Zeit gekommen, rechtfertigt das

Gebäude vollkommen das Interesse, welches sich demselben neuerlich zugewandt hat; die Mittheilungen des Herausgebers kommen diesem Interesse auf sehr wünschenswerthe Weise entgegen, da es bisher noch gänzlich an einer genügenden Darstellung desselben fehlte. Es ist bekannt, dass Se. Maj. der König von Preussen beschlossen hat, das Gebäude ganz nach seiner ursprünglichen Anlage wieder auszubauen und der evangelischen Gemeinde zu Trier als Kirche zu überweisen. Die erste Anregung dieser Idee war von dem Herausgeber ausgegangen. Auf derselben Taf. 4 ist zugleich eine Darstellung der Moselbrücke zu Trier gegeben, von der aber nur die kolossalen Brückenpfeiler aus römischer Zeit herrühren.

Das „Amphitheater zu Trier“ (Taf. 5), in einer Aushöhlung des Berges angelegt und merkwürdig durch die eigenthümliche Anordnung der Zu- und Eingänge. Die Räume der Sitzstufen sind grösstentheils noch nicht von dem Erdreich, das sich darüber gesammelt hat und wo sich Weinberge befinden, befreit. Von der architektonischen Dekoration hat sich nichts erhalten; nach der Abbildung einer aus dem Mittelalter herrührenden Zeichnung, die der Herausgeber beibringt, hat die letztere den anderweitig bekannten Amphitheatern nicht nachgestanden.

Die „Porta Martis (Porta nigra) zu Trier“, jenes ebenfalls vielbesprochene Stadtthor und Vertheidigungsgebäude, welches von der Anlage solcher Gebäudegattungen in späterer römischer Zeit ein so anschauliches Bild gewährt, ist auf Taf. 6 und 7 ausführlich dargestellt und im Text genau geschildert, namentlich die gesammte Benutzungsweise desselben sehr klar entwickelt. Die Zeit der Erbauung anbetreffend, so setzt der Herausgeber das Gebäude, in Rücksicht der Rohheit seiner Detailformen und der Nichtvollendung desselben, beträchtlich nach Konstantin, und zwar in die Zeit unmittelbar vor der fünften Zerstörung Triers durch die Franken im Jahr 464. Auf meine Annahme, dass die Porta nigra noch später, erst unter fränkischer Herrschaft (aber natürlich nach römischem Muster) erbaut sei — eine Annahme, die noch lebhaft bestritten, doch auch schon, z. B. von Kinkel[1]), als unbedenklich wiederholt ist — ist der Herausgeber nicht eingegangen. Meine hinlänglich motivirten Gründe habe ich im Kunstblatt 1844, Nr. 38, dargelegt, und füge nur die Bemerkung hinzu, dass das Urtheil über die Detailbildung an der Porta nigra und über das, was hiebei vollendet oder nicht vollendet ist, nur im Angesicht des Gebäudes selbst stattfinden kann.

Taf. 8 bringt eine Darstellung der vier Seiten des bekannten „römischen Denkmals zu Igel.“ Der Herausgeber hat auf dieser Zeichnung den gegenwärtigen Zustand dieses Denkmals und Alles, was von den zahlreichen Reliefdarstellungen auf demselben noch erkennbar ist, sehr genau, obschon nur in Umrissen, angegeben; leider jedoch ist hieraus die zum Theil sehr bedeutende Schönheit und der stylistische Charakter der figürlichen Sculpturen nicht ersichtlich, so dass auch dieses Blatt, wie alle bisher publizirten Abbildungen des merkwürdigen Monuments, noch nicht eine völlig befriedigende Anschauung desselben gewährt. Der Text über das Igler Monument (S. 95—134) rührt von mir her[2]). Auf Grundlage meines früheren Erklärungsversuches im Kunstblatt 1840, Nr. 57 f., mit dankbarer Benutzung der in dem Aufsatze von Schorn in den Abhand-

[1]) Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, Lief. 1, Bonn 1845, S. 155. — [2]) Vergl. oben, S. 70, ff.

lungen der philosophisch-philologischen Klasse der k. bayrischen Akademie der Wissenschaften, Bd. I., enthaltenen Materialien, und nach mehrmaliger eigener Besichtigung des Denkmals habe ich mich hierin bemüht, den Gesammtinhalt der Bildwerke der letzteren und die zwischen den Darstellungen eines bürgerlichen Verkehrs und den mythologischen Darstellungen obwaltenden Wechselbezüge, soweit überhaupt die Sculpturen nur erkennbar sind, zu erklären.

Im Anfange des Textes gibt der Herausgeber noch eine Reihe von Notizen über solche Baureste der römischen Periode in Trier und der Umgegend, die theils minder bedeutend, theils noch nicht genügend aufgegraben sind. Die Aufgrabung der letzteren, wie z. B. der am Fusse des Marcusberges befindlichen Reste, die der Herausgeber für eine Fabrikanlage und Wohnung des Fabrikbesitzers hält, dürfte in Zukunft noch zu sehr interessanten Resultaten führen.

Das Werk des Hrn. Schmidt ist mit dieser Lieferung vollendet und nimmt nunmehr, bei seinem reichhaltigen und mit scharfer Kritik behandelten Inhalte, einen der Ehrenplätze unter denjenigen Unternehmungen, die der Kunst der vaterländischen Vorzeit gewidmet sind, ein. Es ist jedoch zu hoffen, dass Hr. Schmidt seine in dieser Richtung so erfolgreich angebahnte Thätigkeit nicht abschliessen werde. Wie er selbst im Vorwort der Schlusslieferung sagt, sind andere Leistungen der Art von ihm bereits mannichfach vorbereitet worden. Hiezu dürfte namentlich eine bildliche Herausgabe der Klosterkirche zu Laach, bekanntlich eines der wichtigsten und reinsten Beispiele des deutsch-romanischen Kirchenbaustyles, mit welcher Hr. Schmidt schon längere Zeit beschäftigt ist, gehören. Das Interesse des Publikums wird ohne Zweifel auch diesen ferneren Unternehmungen nicht fehlen.

2) Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abthl. I, Band II, Lief. 1—3. Leipzig 1844 und 45.

Die vorstehend genannten Lieferungen des Puttrich'schen Werkes bilden ein zusammenhängendes Ganze unter dem Separat-Titel: Das Schloss und der Dom zu Meissen und Kloster Heiligen-Kreuz unfern davon. Sie enthalten 30 Tafeln mit Abbildungen und 32 Seiten Text (in kl. Fol.). Wir haben das Erscheinen der ersten Lieferung bereits in Nr. 36 des diesjährigen Kunstblattes angezeigt, können darüber jedoch erst jetzt, nach dem Erscheinen des Ganzen, näher berichten.

Vorzugsweise bedeutend und umfassend sind hiebei die literarischen und bildlichen Mittheilungen, welche der Herausgeber in seiner schon hinreichend bekannten Weise über den Dom zu Meissen gibt, wobei es mit Dank anzuerkennen ist, dass er gleichwohl Wiederholungen der in dem vortrefflichen Werk von Schwechten [1]) enthaltenen Darstellungen vermeidet, so dass beide Werke sich auf die wünschenswertheste Weise ergänzen und in ihrer Zusammenstellung zu einer sehr gründlichen Anschauung des merkwürdigen Gebäudes führen. Der Dom von Meissen gehört seiner Anlage nach zu den Bauwerken der ersten Entwickelungszeit

[1]) Der Dom zu Meissen, in allen seinen Theilen bildlich dargestellt. Berlin 1826. Roy. Fol.

des gothischen Styles in Deutschland, indem er in den sechziger Jahren des 13ten Jahrhunderts gegründet und, wenigstens zur grösseren Hälfte (in seinen ostwärts belegenen Theilen) gegen den Schluss des Jahrhunderts vollendet wurde. Im 14ten Jahrhundert wurde der Bau, nach einiger Unterbrechung, westwärts fortgeführt, im Beginn des folgenden die Thurmfaçade an der Westseite (von der aber nur der imposante Unterbau erhalten ist) hinzugefügt und sehr bald darauf dieser Façade noch eine besondre Kapelle vorgebaut. Mit Ausnahme dieser westlichen Theile und mit Ausnahme einzelner Details an den übrigen Theilen, wohin namentlich auch ein grosser Theil des in der späteren Zeit des Mittelalters zumeist wohl erneuten Fensterstabwerkes gehört, sehen wir hier also eine Darlegung des gothischen Systemes in ursprünglicher Reinheit und Klarheit vor uns. Das letztere hat hier aber zugleich ein bestimmt ausgesprochenes, eigenthümliches Gepräge; es bildet nämlich — wie auch manche andere gothische Bauwerke in den sächsischen Landen, von denen uns das Puttrich'sche Werk bereits Kunde gegeben, — sehr entschieden den Uebergang zwischen den Bausystemen der westlichen und der nordöstlichen Gegenden Deutschlands. Dies bezieht sich auf Dasjenige, was überall in der gothischen Architektur als die Hauptsache betrachtet werden muss, auf die Anlage und Formenbildung des Innern. Die Schiffe sind gleich hoch, die Pfeiler in ihrer Grundform viereckig, welcher Form entsprechend auch in den Bögen des Gewölbes, die die Pfeiler verbinden, die breite Leibung vorherrscht; doch sind die Pfeiler zugleich mit Halbsäulchen besetzt, die als Gurtträger emporlaufen und die in feinerem Detail gebildeten Gewölbgurte (welche auch vor jenen breiten Leibungen vortreten) tragen. Hiedurch gewinnt das Innere etwas von jener kühlen, festen Ruhe und Erhabenheit, durch welche die bedeutenderen Bauten in den brandenburgischen Marken und den baltischen Küstenländern ausgezeichnet sind, während zugleich das feinere Spiel der Gurtträger den Eindruck einer liebenswürdigen Anmuth, einer freieren Beweglichkeit hinzufügt, ohne doch — bei der grösseren Stärke und Sonderung des Details, die überall den Bauwerken frühgothischen Styles eigen zu sein pflegt, — mit jener energischen Grundstimmung in Disharmonie zu treten. Die verschiedenen Durchblicke des Innern, die der Herausgeber uns in sorgfältig ausgeführten Blättern vorführt, geben von dieser Eigenthümlichkeit eine sehr klare und befriedigende Anschauung.

Es würde zu weit führen, auf die andern minder erheblichen Eigenthümlichkeiten, die sich an dem Meissener Dome nach Maassgabe der vorliegenden Blätter bemerklich machen, hier näher einzugehen. Von dem Bilderschmuck jedoch, mit welchem dies Gebäude versehen ist, verdienen vier Statuen, die sich im Chore befinden und ohne allen Zweifel in der ersten Bauperiode, also in der späteren Zeit des 13ten Jahrhunderts gefertigt sind, eine nähere Beachtung. Sie stellen die ursprünglichen Gründer des Domes, Kaiser Otto I. und seine zweite Gemahlin Adelheid, und die Schutzpatrone desselben, den Evangelisten Johannes und den heil. Donatus, dar. Der Styl dieser Sculpturen ist vollständig der der bekannten Statuen im Westchore des Naumburger Domes und besonders die Gestalten des Kaisers und der Kaiserin zeigen diesen Styl den vorliegenden Abbildungen zufolge in bedeutsamer, charaktervoller Würde. Wir haben hier also ein neues Beispiel der Thätigkeit jener Bildhauerschule vor uns, welche im 13ten Jahrhundert in den sächsischen Landen so vielfach Bedeutendes

leistete und deren für die Auffassung der deutschen Kunstgeschichte so folgenreiche Kenntniss wir vor Allem dem Herausgeber des vorliegenden Werkes verdanken. Herr Puttrich gibt uns auf einem Blatte eine Darstellung der vier Statuen in ihrer Gesammterscheinung nebst den über ihnen befindlichen Baldachinen, die wiederum sich in gleicher Weise im Naumburger Dome (ebenso aber auch über den minder bekannten Statuen des 13ten Jahrhunderts im Bamberger Dome, deren Gewandung eine sehr bestimmte Nachahmung des antik-römischen Sculpturstyles erkennen lässt) vorfinden, sowie auf einem zweiten Blatte eine Darstellung verschiedener interessanter Details an diesen Statuen, die dem noch strengen Ornamentstyl des 13ten Jahrhunderts ebenfalls vollständig entsprechen. Zu bemerken ist noch, dass an diesen Statuen die ursprüngliche Bemalung sehr wohl erhalten ist. Dies hat den Herausgeber veranlasst, beide Blätter in der kostbareren Ausgabe seines Werkes (auf chinesischem Papier) in kolorirten Exemplaren auszugeben[1]).

Das Schloss zu Meissen, in dessen Mitte der Dom liegt, gehört der Hauptsache nach der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts an. Es ist ein grosser gewaltiger Bau, wie in jener Periode noch so manche ähnliche Schlösser, z. B. die Moritzburg in Halle, das Schloss zu Wittenberg u. s. w., die auch in ihren Einzelheiten Aehnlichkeit mit dem Meissener Schlosse haben, errichtet wurden. Die brillanten Theile des letzteren, namentlich das stattliche offene Treppenhaus, zeigen die phantastische, zum Barocken sich neigende Umbildung des gothischen Baustyles, die in dieser Periode vorherrschend wird, die wir in den Kirchen nicht gern sehen, die aber in den fürstlichen Prunkschlössern den erforderlichen Eindruck keineswegs verfehlt. Der Herausgeber führt uns das Schloss und seine einzelnen Theile in verschiedenen malerischen Ansichten, des Aeusseren wie des Inneren, vor. — Die St. Afrakirche und die sogenannte Wasserkapelle zu Meissen, beide mehr durch malerische Wirkung als durch archäologische Bedeutung interessant, werden ebenfalls in wohlgelungenen Abbildungen vorgeführt. Von der sehr einfachen, noch im romanischen Baustyl ausgeführten St. Martinskirche wird nur eine kurzgefasste Beschreibung gegeben.

Wichtiger als die letztgenannten Gebäude sind die Ruinen der Kirche und des Klosters zum heiligen Kreuz, eine halbe Stunde westlich von Meissen, die in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts, etwa von 1217 bis 1233 oder 1240, gebaut wurden. Die erhaltenen Theile dieser Gebäude-Anlage tragen vorherrschend noch das Gepräge des romanischen Baustyles in seiner letzten Entwickelungszeit, mit manchen eleganten Einzelheiten (ähnlich den, nur viel reicher angewandten Ornamenten der Kirche von Konradsburg), und zugleich mit manchen etwas barocken Besonderheiten, innerhalb deren man, wie nicht selten auch anderwärtig in dieser Periode des Uebergangs, gewisse antike Reminiscenzen gewahrt. Daneben aber machen sich in den Gewölbansätzen, in mehreren Fensterbildungen etc., sehr entschieden schon die Motive des beginnenden gothischen Baustyles geltend, so dass wir hier wieder ein sehr wichtiges Beispiel des sogenannten Uebergangsstyles vor uns sehen. Der Herausgeber hat dafür gesorgt,

[1]) Auf Verlangen werden kolorirte Exemplare der beiden Blätter auch besonders ausgegeben.

dass es neben allgemeinen Ansichten dieser Bauanlage auch nicht an sorgfältiger Darstellung der charakteristischen Einzelheiten fehlt.

Wenn hienach die vorliegenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes in wissenschaftlicher Beziehung wiederum vielfach Belehrendes bringen, so ist hinzuzufügen, dass auch die künstlerische Behandlung der Blätter zum grössten Theil sehr gediegen ist. Die inneren, wie die äusseren Ansichten der Architekturen sind, neben aller Sorgfalt in Betreff des Charakteristischen, zugleich mit mehr oder weniger ausgezeichnetem malerischem Sinne aufgefasst und mit feinem Verständniss, nicht bloss des Gegenstandes, sondern auch der Wirkung der Luft, die denselben umspielt, lithographirt. Einzelne Blätter halten den Vergleich mit dem Besten aus, was wir in dieser Hinsicht besitzen.

3) Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Karl Heideloff. II. Band oder VII—XII. Heft. Mit 48 Stahltafeln und $7^1/_4$ Bogen Text in deutscher und französischer Sprache. Nürnberg 1845. gr. 4.

Der erste Band dieses Werkes ist in No. 22 des Kunstblattes von 1844 unter der Rubrik Ornamentik besprochen; wir nehmen keinen Anstand, den zweiten Band der obenstehenden Rubrik mit unterzuordnen, da das Werk eine ebenso bedeutende Materialsammlung für das vaterländisch kunsthistorische Studium wie für das Studium von Seiten werkthätiger Architekten und Ornamentisten enthält, ja in mehrfachen Fällen (womit wir übrigens sehr zufrieden sind) beträchtlich über das Gebiet des ausschliesslich Ornamentistischen hinausgeht.

Alles was früher über die Eigenthümlichkeit und die Trefflichkeit der im ersten Bande enthaltenen Mittheilungen gesagt ist, findet vollständig seine Anwendung auch auf die vorliegenden Hefte. Wir müssen die ungemeine Rüstigkeit des Herausgebers bewundern, mit welcher er uns hier, sobald nach Vollendung des ersten Bandes, wieder eine so reiche Folge der anmuthigsten und mannigfaltigsten Darstellungen bringt; ebenso aber auch die sich durchaus gleichbleibende Feinheit der Auffassung, die Eleganz und Schönheit der Zeichnung, die Sorgfalt, Zartheit und freie Lebendigkeit des Stiches. Wenn wir hienach dem Geschmack des Herausgebers alle Anerkennung zollen, so haben wir dieselbe jedoch — und das ist ja der eigentliche Zweck seines Werkes — in noch höherem Maasse auf die Originale, nach denen diese Darstellungen gefertigt sind, überzutragen. Von den Schönheiten, an denen die mittelalterliche Kunst (allerdings neben manchem Einseitigen und barock Phantastischen) so ungemein reich ist, giebt uns eine Auswahl, wie die vorliegende, die glücklichste Anschauung. Es sind diesmal besonders die spätromanische und die spätgothische Kunstepoche, die uns in den verschiedenartigsten Kunstbildungen vorgeführt werden, Beides übrigens sehr charakteristisch für die reichere Ausbildung des Ornamentes im Allgemeinen, indem dieselbe vorherrschend in den Schlussperioden der künstlerischen Systeme einzutreten pflegt. Für die spätromanische Epoche wird uns hier eine grosse Anzahl architektonischer Verzierungen vorgeführt, besonders Friesstreifen der mannigfaltigsten Art ebenso auch schöngebildete Säulenkapitäle u. dergl. Neben andern Monumenten in verschiedenen Gegenden haben hiezu namentlich die Sebaldus-

kirche zu Nürnberg und die Façade der Kapelle zu Heilsbronn interessantes Material geliefert; ein romanisches Kapitäl von besonders ausgezeichneter Schönheit ist der Wartburg entnommen. Für die spätgothische Zeit erhalten wir zunächst ebenfalls dekorativ architektonische Theile, namentlich mehrere Thüren, die theils durch die Formation ihrer Einfassungen, theils durch die dabei verwandte Schmiede- und Schlosserarbeit ausgezeichnet sind. Eine dieser Thüren befand sich früher auf dem Schlosse Hohen-Tübingen, wo sie von dem Herausgeber im Jahr 1808 in traurigem Zustande auf dem Dachboden entdeckt und gezeichnet wurde. Sie war mit kostbaren Zeugstoffen und über diesen mit Ornamenten aus vergoldetem Eisenblech bekleidet, die reichgeschnitzte Einfassung gemalt. Die hier gegebene Abbildung dieser Thür ist sorgfältig kolorirt, so dass wir in diesem Blatt ein kleines Prachtexemplar spätmittelalterlicher Dekorationsweise besitzen. Dann folgt eine beträchtliche Anzahl architektonischer Füllungen, Brüstungen u. dergl., in denen sich die ungemeine Beweglichkeit des gothischen Styles versinnlicht; zum Theil sind diese Stücke schon mit den Formen des Renaissancestyles vermischt. Von dem Entwurf des Holzschnitzers Veit Stoss zu dem Nürnberger Sebaldusgrabe, von dem der erste Band das erste Blatt gebracht hatte, werden hier fünf weitere Blätter gegeben, durch deren Zusammenstellung sich uns die ganze merkwürdige Composition aufbaut, nach Weise jener leichten Tabernakel-Architekturen (doch in einer gewissen Dünnheit des architektonischen Ensembles), die bis zu den Wölbungen der Kirchen emporzusteigen pflegen. Wenn Peter Vischer bei seiner Ausführung des Monuments all dies obere Tabernakelwerk wegliess und statt dessen den Sarkophag des Heiligen in einfacherer Weise überwölbte, so scheint er hiemit doch das Richtigere getroffen zu haben, mag man auch gegen die von ihm gewählten Architekturformen ebenfalls Mancherlei zu erinnern finden. Immer aber bleibt der Stossische Entwurf eigenthümlich interessant. — Dann sind besonders noch einige prächtige Goldschmiedearbeiten, namentlich auch eine kleine Sammlung von Ordensketten (und unter diesen die Insignien des Schwanenordens) zu erwähnen.

Der figürlich bildenden Kunst gehören einige schöne Grabsteine an, auf denen Personen des 12ten Jahrhunderts dargestellt sind und die zu Reinhardsbrunn in Thüringen aufbewahrt werden. Es sind die vier Steine Ludwigs des Springers und seiner Gemahlin, und Ludwigs des Eisernen und seiner Gemahlin. Sie sind, der ganzen künstlerisch-stylistischen Beschaffenheit nach, nicht unmittelbar nach dem Tode der betreffenden Personen, sondern beträchtlich später, erst im 14ten Jahrhundert gearbeitet, indem sie der eigenthümlichen und geschmackvollen Behandlungsweise, die in dieser Zeit anderweitig an sicher datirten Monumenten gefunden wird, sehr bestimmt entsprechen. Nur der letztgenannte Stein, der noch später und zugleich minder schön ist, macht hievon eine Ausnahme. Der Herausgeber hält sie zum Theil für älter, was aber wenigstens mit meinen kunsthistorischen Erfahrungen nicht stimmt. — Vorzüglich schön ist endlich noch die Darstellung eines, dem Schlusse des Mittelalters angehörigen, jetzt leider zerstörten Grabmonumentes, welches sich zu Esslingen befand, eine ritterliche Familie unter dem Schutze der Himmelskönigin. — Die Mittheilung zerstörter Denkmäler, wie des ebengenannten und wie jener prächtigen Thür vom Schloss Hohen-Tübingen, haben wir mit besonderm Dank anzuerkennen.

Ich muss die Bemerkung hinzufügen, dass ich, wie in dem schon eben angedeuteten Fall, den historischen Bestimmungen des Herausgebers nicht überall beipflichten kann. Indess wird er selbst hierauf vielleicht weniger Gewicht legen, da er bei diesem Unternehmen keineswegs den wissenschaftlichen, sondern einen positiv praktischen Zweck in den Vorgrund stellt, den nämlich: „die allgemein höchste Richtung, welche jetzt die Baukunst verfolgt, die Anwendung des byzantinischen (romanischen) und altdeutschen (gothischen oder germanischen) Styles“, in möglichst lebendiger und einflussreicher Weise zu fördern. Ob die heutige Baukunst wirklich diese allgemein höchste Richtung befolgt oder ob dies nur der gute Glaube einzelner Architekten ist, muss ich hier freilich dahingestellt lassen, und noch mehr die Frage, ob überhaupt aus der gleichzeitigen und gleichmässigen Anwendung zweier, in ihrem Formenprincip sehr divergirenden Kunststyle eine höchste Richtung hervorgehen könne. Indess ist es immer erfreulich, einer wirklichen künstlerischen Ueberzeugung zu begegnen, besonders wenn sie aus so frischer und naturgemässer Quelle kommt, wie bei dem Herausgeber, dessen eigentliche geistige Heimat jene fröhliche Romantik zu sein scheint, der die deutsche Nation in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts zugeführt ward. Es giebt aber noch eine andre, nachgeborne Romantik, die dem Unterzeichneten weniger erfreulich bedünken will. Dies ist diejenige, stark mit ultramontanen Tendenzen versetzte, die neuerlich in Frankreich, als Glied einer leise auftretenden, aber sehr berechneten Reaction, ihre künstlerische Heimat aufgeschlagen hat. In Frankreich hat sie es freilich noch mit der herrschenden Kaste antik-römisch gebildeter Architekten zu thun, und es ist natürlich, dass sie der Einseitigkeit der letzteren selbst eine um so grössere Einseitigkeit entgegensetzt; überhaupt aber möchte sie die Kunstthätigkeit gern in ein gewisses mittelalterlich scholastisches Formelwesen einschliessen, die frei schaffende Kunst zu einer, andern Zwecken dienenden Magd machen. Auch in Deutschland hat diese nachgeborne Romantik ihre Anhänger gefunden; sie ist sehr darauf aus, sich mit ihrer älteren Schwester, mit deren unschuldiger Naivetät sie doch so wenig gemein hat, zu verbünden, und schleudert schon ihre Bannstrahlen in das künstlerische Treiben hinaus. Es findet sich wohl die Gelegenheit, auf diese Sache ernstlicher zurückzukommen.

Wie man im Uebrigen die Absicht bei der Herausgabe des Heideloff'schen Werkes auffassen möge, für das wissenschaftliche wie für das praktisch künstlerische Studium, wird der reiche und vielseitige Inhalt desselben jedenfalls höchst fruchtbringend sein. Auch ist es ohne Zweifel das ausgezeichnetste Werk in seiner Art, welches unsre Kunstliteratur besitzt.

4) Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsre Tage. Bearbeitet von L. Bechstein, Dr. E. Freiherrn v. Bibra, Dr. Gessert, Dr. Lucanus, J. Meyer, Th. Sündermahler u. A. — 1. Abtheilung. Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600. Schweinfurt, 1844 und 45. Bilder und Text in 4.

Ueber das erste Heft dieses neuen Unternehmens ist in No. 37 des diesjährigen Kunstblattes eine Notiz gegeben; dem Referenten liegen gegenwärtig vier folgende Hefte, jedes mit drei bildlichen Mittheilungen und dem dazu gehörigen Texte, vor. Das zweite Heft bringt den zierlich ge-

stochenen Haupttitel der ersten Abtheilung und die „Einleitung“ zu dem ganzen Unternehmen (in deren Styl sich die Hand eines geschätzten Dichters und Alterthumsfreundes zu verrathen scheint); in einer dem fünften Heft beigegebenen Nachricht wird Hr. Dr. Gessert zu München als Redakteur des Werkes, von dieser Lieferung ab, bezeichnet.

Der Zufall hat die „Kunstdenkmäler“ hier unmittelbar auf die Heideloff'sche Ornamentik des Mittelalters folgen lassen. Beide Unternehmungen berühren sich in verschiedenen Punkten. Beide haben es vorherrschend mit der deutschen Kunst des Mittelalters zu thun, wenn auch das eine sich nicht ausschliesslich auf Deutschland, das andre sich nicht ausschliesslich auf das Mittelalter beschränken will, wenn auch in dem einen mehr das Ornament, in dem andern mehr die figürliche Darstellung vorherrscht; beide bieten uns aus den Fundgruben des Mittelalters mannigfaches Material zum Studium dar. Aber die Tendenzen beider Werke sind dennoch höchst verschieden. Heideloff, wie im Vorstehenden schon angedeutet, geht mit vollen Segeln ins Leben hinein, er will unmittelbar auf die künstlerische Praxis einwirken und ihr den allein gültigen Born des Byzantinismus und Gothicismus erschliessen. Die Herausgeber der „Kunstdenkmäler“ aber sind, wie aus der Einleitung hervorgeht, mit der heutigen Zeit leidlich überworfen, finden sich auch von dem künstlerischen Treiben unsrer Tage wenig befriedigt, wollen dabei übrigens (was gewiss sehr ehrenwerth ist) nichts von Nachahmung vergangener Kunstrichtungen wissen, wenden sich in Folge all dieser Missstimmung wo möglich ganz von der heutigen Zeit ab und der der Vergangenheit, als einer fertigen und in sich einigen, zu. Hier allein finde das Kunstbedürfniss wahrhafte Befriedigung, und weil dieses Bedürfniss doch auch in heutiger Zeit so gar bedeutend sei und sich nach Befriedigung sehne, so wollen die Herausgeber nach ihrem Theil bemüht sein, letztere durch Vorführung und Besprechung älterer Kunstthätigkeit zu gewähren. Doch auch dies mit weiterem Bezuge auf Gegenwart und Zukunft: „Wir gedenken (so heisst es am Schlusse der Einleitung) dem Volke die unsterblichen Denkmäler einer alten Kultur zu enthüllen, auf dass es sich an dieser eine neue heranbilde, würdiger als jene, deren es so hoch sich vermisst.“

Vorzugsweise also ist das Werk der mittelalterlichen Kunst und zwar weit hinab, bis zum Schlusse des 16ten Jahrhunderts gewidmet. Die Gegenwart und die letztvergangenen Jahrhunderte sollen aber doch, ihrem „zerfahrenen Ringen“ zum Trotz, nicht vernachlässigt werden. Diese Zeit bleibt aber ausgeschieden von der „ruhigen vollendeten Grösse des Alterthums“, und soll desshalb in einer zweiten Abtheilung behandelt werden. Chronologische Folge soll (wie dies sehr natürlich ist) bei den Mittheilungen nicht beobachtet, dafür aber am Schluss des Werkes ein chronologisches Register gegeben werden. Vor allen Dingen soll nur Neues, nichts, was irgendwo schon der Betrachtung unterlegen, gegeben werden, falls sich nicht mit der Mittheilung eines schon anderweitig publicirten Gegenstandes neue Ansichten, neue Ideen, neue Folgerungen verknüpfen. Auf das minder Bekannte, namentlich in Privatsammlungen Befindliche soll überhaupt besondere Aufmerksamkeit verwandt werden.

Die Einleitung, wie schon bemerkt, ist dem zweiten Heft vorgeheftet. Die Mittheilungen des Heftes bilden aber einen sonderbaren Kontrast gegen so mächtig ausgesprochene Tendenzen. Der Inhalt besteht nämlich 1) aus einer Kopie der Ansicht des Halberstädter Domes, die in dem von Lucanus

herausgegebenen Werke über diesen Dom enthalten ist, nebst einer von Hrn. Lucanus verfassten kurzen Beschreibung des Domes, seiner Kunstschätze und anderer Kirchen in Halberstadt; 2) aus dem sehr oberflächlich gezeichneten Stück eines romanischen Bogen-Ornaments im Dom zu Trier, welches sich in schärferer Zeichnung schon in Schmidt's „Baudenkmalen der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung", II, Taf. 6. U, vorfindet [1]); 3) aus der Darstellung eines kleinen, im Privatbesitz befindlichen und dem 15ten Jahrhundert angehörigen Holzreliefs, einen Pagen als Schildhalter eines Wappens enthaltend. Dies ist also die einzige Originalmittheilung des Heftes. Es ist eine ganz artige Arbeit in dem allerdings noch befangenen Style der Zeit; wenn man aber die emphatische Schilderung in der beigegebenen Erklärung liest und damit vergleicht, was in der Einleitung über die Misere der heutigen Kunst gesagt ist, so kann man sich doch eines Lächelns nicht erwehren.

Das dritte Heft enthält einige unbedeutende Schnurren aus dem in der Münchner Bibliothek befindlichen Musterbuche eines Kunstschreibers und Buchmalers (1400 bis 1450), als Proben „der holdesten mit allem Tiefsinn strenger Christgläubigkeit so wundersam gepaarten Naivetät"; die Darstellung eines interessanten geschnitzten Brettsteines aus dem 13ten Jahrhundert, und die Darstellung eines Chorgestühles in der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, ausgezeichnet durch die einfache, noch durch nichts Krauses verwirrte Ruhe gothischer Formen. — Heft 4: Schnitzwerk einer Madonna mit dem Kinde von A. Dürer (1513), Hrn. M. Boisserée angehörig (von dem nur, um darüber urtheilen zu können, ein mehr künstlerisch behandelter Stich zu wünschen gewesen wäre), nebst einer Aufzählung anderer angeblich Dürer'scher Schnitzwerke in verschiedenen Sammlungen; der Anfang eines Aufsatzes über altchristliche Bauten in Deutschland, nach den in frühesten Handschriften enthaltenen bildlichen Darstellungen, was ein glücklicher Gedanke ist und zu guten Resultaten führen kann; sodann die Abbildung von Schmuckstücken aus dem 16ten Jahrhundert. — Heft 5: Abbildungen und Notizen über die verschiedenartigen, zum Theil höchst bedeutenden Tapeten mit figürlichen Darstellungen aus der Periode des romanischen Kunststyles, die sich zu Halberstadt und Quedlinburg befinden, Werke, die einer gründlichen kunsthistorischen Bearbeitung sehr würdig wären. (Mit den im Text gegebenen kunsthistorischen Bestimmungen kann ich mich nicht überall einverstanden erklären). Zum Schluss die Darstellung eines gothisch ornamentirten Bischofstabes aus einem Altarschnitzwerk.

Die Herausgeber hätten vielleicht wohlgethan, das Unternehmen mit etwas weniger Zuversicht anzukündigen. Da es aber einmal geschehen ist, so werden sie sich vielleicht um so mehr veranlasst sehen, künftig nach Möglichkeit für Originalität, Bedeutsamkeit und gründlich kritische Behandlung der zu gebenden Mittheilungen, sowie für gediegene künstlerische Darstellung zu sorgen, auch gelegentlich etwas weniger Worte zu machen.

[1]) Der Verfasser des erklärenden Textes, Herr Gessert, äussert sich dahin, er wisse zur Erklärung des Fragments nichts beizubringen, Schmidt's Werk stände ihm gerade nicht „zu Gebot." Das erweckt kein sonderlich günstiges Vorurtheil für die kritische Sorgfalt, die dem Unternehmen zu Grunde gelegt ist. — Beiläufig bemerke ich, dass, wo in der vorliegenden Abbildung unter den in das Ornament verflochtenen Thieren ein Elephant dargestellt ist, bei Schmidt ein Schweinchen erscheint. Wer von den beiden Zeichnern richtig gesehen hat, vermag ich nicht zu sagen.

Dann möchte das Unternehmen auch des Beifalls derer, die nicht, gleich ihnen, der Gegenwart den Rücken zukehren, gewiss sein.

5) Bartholomäus Zeitbloom und seine Altarbilder auf dem Heerberge. Fünf Abbildungen. Dritte Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, ausgegeben den 6. März 1845. Ulm, in Kommission der Stettin'schen Verlagsbuchhandlung. Fol.

Das vorliegende Heft bildet eine höchst erfreuliche Mittheilung zur Geschichte der deutschen Malerei. Namhaft gemacht, zusammengestellt, gesichtet und geprüft ist in den letzten Jahren Mancherlei (wobei wir aber noch gar nicht stillstehen wollen); an bildlicher Darstellung von Gemälden aus der Vorzeit der vaterländischen Kunst, und besonders an genauer und geistig belebter Darstellung fehlt es uns jedoch noch sehr. Doppelt erfreulich, wenn die Darstellung, wie hier, einem Werke gilt, welches, an sich von Bedeutung, zugleich an einem entlegenen Orte aufbewahrt wird. Es sind Abbildungen der Aussen- und Innenseite der Flügel, welche einen mit drei Holzstatuen gefüllten Altarschrein bedecken, jene die Bilder der h. Jungfrau und des verkündigenden Engels, diese die Anbetung des Christkindes und seine Darstellung im Tempel enthaltend; ihnen reiht sich als fünftes Blatt das Brustbild des alten Meisters an, welches sich an der Rückseite der Staffel in einer Verzierung mit dem Namen und der Jahrzahl (1497) befindet. Die Blätter sind von E. Mauch gezeichnet, von Federer lithographirt. Das was den B. Zeitbloom (neben der vortrefflichen Ausbildung seines Kolorits) besonders auszeichnet, der Ausdruck stiller, würdevoller Ruhe des Gemüthes, das charakteristisch Eigenthümliche seiner Gesichts- und das allerdings Mangelhafte seiner Körperbildungen, die einfache Grossheit seines Gewandstyles, Alles dies ist hier mit einem unverkennbaren Hineinleben in den Sinn und die Hand des Meisters wiedergegeben, so dass selbst diejenigen, denen seine Leistungen überhaupt noch unbekannt sind, hier eine sichere Anschauung wenigstens der von ihm und seiner Schule befolgten Richtung zu gewinnen im Stande sind. Ein erläuternder Text, ebenfalls von Hrn. E. Mauch verfasst, gibt eine prunklose aber sorgfältig genaue Schilderung der Kirche des Heerberges und dieses Altarwerkes. Leider jedoch entnehmen wir aus der Schlussnotiz des Textes, dass die Gemälde einem raschen Verfall entgegengehen, indem sich ihr Zustand seit dem Jahre 1827, wo die Zeichnungen der vorliegenden Lithographien gefertigt wurden, bereits beträchtlich verändert hat. Möchte es doch der schon mehrfach mit so glücklichem Erfolge gekrönten Thätigkeit des Vereins, welcher die Herausgabe dieser Blätter veranlasst hat, gelingen, eine kunstgemässe Restauration der für die deutsche und zumal für die schwäbische Kunstgeschichte so wichtigen Bilder zu veranlassen! [1])

[1]) Vorzugsweise verdient könnte sich der Verein zugleich durch die Gründung einer Lokalgallerie, zur gelegentlichen Aufnahme von Werken wie die obengenannten, machen. Ulm ist der Mittelpunkt der alten schwäbischen Malerschule und es finden sich dort und in der Umgebung überhaupt noch zahlreiche Werke alter Kunst, die in ihrer Zerstreuung minder bekannt bleiben, leicht fortgeführt oder vernachlässigt werden, und deren Zusammenstellung doch so vielseitigen Wünschen entgegenkommen würde. Wir finden in verschiedenen Städten von Nord- und Süddeutschland Lokalsammlungen, die, zumal in ihrer Beziehung

6) Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Joh. Karl Schultz, königl. preuss. Professor etc. 1. Lieferung. Danzig, im Selbstverlage des Autors und in Commission bei R. Weigel in Leipzig, 1846. (6 Blatt in Fol.)

In No. 80 des Kunstblattes vom Jahre 1844 ist einer kleinen Brochüre gedacht, in welcher Hr. Professor Schultz (der bekannte Architekturmaler) vor einigen Jahren „über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig" Mittheilungen gemacht hatte. Das vorliegende Werk schliesst sich gewissermaassen dieser Arbeit an, indem es einen Theil der dort gegebenen Beschreibungen zur unmittelbaren, wirksamen Anschauung bringt. Danzig, das nordische Venedig, ist eines solchen Unternehmens gewiss aber auch vor vielen Städten des Vaterlandes werth; es hat im Ganzen eine so eigenthümlich charaktervolle Physiognomie, im Einzelnen Monumente von so ausgezeichneter Bedeutung, dass es der Kunstwissenschaft gewiss das lebhafteste Förderniss und dem gebildeten Sinn überhaupt das frischeste Interesse gewährt, sich in solcher Umgebung zu ergehen. Kommt in der Darstellung, wie hier, eine wirklich künstlerische Auffassung und eine sichere, gehaltene Behandlung hinzu, so wird es uns nicht verargt werden, wenn wir die Erscheinung eines solchen Unternehmens mit offener Freude begrüssen.

Das ganze Werk ist auf vier Lieferungen berechnet, deren jede aus fünf malerischen Ansichten und einem Blatt mit geometrischen Rissen bestehen soll. Der erläuternde Text soll der letzten Lieferung beigegeben werden. Die vorliegende erste Lieferung enthält: 1) Allgemeine Ansicht von Danzig, ein Blick über dünenartige Hügel und Hohlwege auf die vielthürmige Stadt, in kräftiger malerischer Haltung ausgeführt. — 2) „Arthushof mit dem Springbrunnen", das lebenvolle, ebenfalls malerisch wirksame Bild eines städtischen Platzes im Charakter des 17ten Jahrhunderts. — 3) „Langgasse", ein Strassenprospekt, der besonders durch jene eigenthümlichen Vorbauten der Danziger Häuser, die sogenannten Beischläge, welche das häusliche Leben unmittelbar mit dem Strassenverkehr verbinden, charakteristisch wirkt; im Grunde der Strasse der schlanke Rathhausthurm, an malerischem Reiz manchen der berühmten belgischen Stadtthürme überbietend. — 4) „St. Trinitatis und St. Annen", dies ein Blatt von besonders gediegenem malerischem Verdienst. Ein Blick von der Wallgegend aus auf die Stadt, im Vorgrund der reiche und reizvolle Giebel der Trinitatiskirche, der ein Musterstück gothischer Eleganz im nordischen Ziegelbau bildet. — 5) „Sommer-Rathsstube 1593." Das Innere eines geräumigen Saales, der im üppigen Renaissancestyl, Macht und Opulenz der Herrin des Handels bezeichnend, ausgeführt ist, die Wände mit Holzwerk und Malereien geschmückt, an der einen Wand ein bunter, bis zur Decke emporsteigender Kamin, die Decke selbst mit vielen Gemälden, reichen Einrahmungen und vielen buntsculptirten hängenden Zapfen versehen. — 6) „Grössenverhältnisse der Danziger Kirchen unter sich und zur St. Peterskirche in Rom", fünfzehn Grundrisse kirchlicher Gebäude nebst dazu

auf die besondern lokalen oder provinziellen Zwecke, oft eine grosse Bedeutung haben, und denen sich Ulm gewiss mit entschieden glücklichem Erfolge würde anschliessen können.

gehörigen Kreuzgängen und ehemaligen Klostergebäuden, sammt dem Grundrisse der Peterskirche, alle nach gleichem rheinländischem Maass entworfen. Die allgemeine Anlage in diesen Gebäuden erscheint ziemlich einfach, der Chor z. B. schliesst fast durchweg nicht polygonisch ab. Zu speziellerem Eingehen dürfte die Erscheinung des Textes Gelegenheit geben. Die Hinzufügung des Planes von St. Peter, in den der Plan der grössten Danziger Kirche hineingezeichnet ist, erscheint nicht recht motivirt.

Besonders hervorzuheben ist noch, dass diese Blätter in der edlen, erst neuerlich wieder zu rechten Ehren gekommenen Technik der Radirung, — also auch ganz von der eignen Hand des Künstlers, ausgeführt sind. Da hienach das Werk den dreifachen Vorzug: bedeutsamer Gegenstände der Darstellung, einer künstlerisch freien Behandlung und einer von den Kunstliebhabern besonders geschätzten Technik hat, so ist mit Zuversicht zu hoffen, dass dasselbe sich auch eines wirksamen Beifalls zu erfreuen haben werde.

7) R. v. Rettberg: Uebersichtstafel zur Geschichte, namentlich der Kunst von Nürnberg. Hannover, 1845. 6 Bogen in Fol.

Gründliche und genaue tabellarische Zusammenstellungen bilden die nothwendigste Grundlage für dasjenige kunsthistorische Studium, dem es auf eine klare Anschauung der Entwickelungsverhältnisse und ihres Zusammenhanges und auf strenge kritische Prüfung ankommt. Je mühsamer zugleich solche Arbeiten sind, um so dankbarer haben wir sie willkommen zu heissen. Hr. v. Rettberg hat seinen Beruf zu Arbeiten solcher Art schon durch seine grosse „Chronologische Tabelle der Maler seit Cimabue's Zeiten bis zum Jahr 1840" dargelegt; in dem vorliegenden Werk ist auf dieselbe, noch strengere Weise die Kunstgeschichte einer einzelnen Stadt behandelt, die für die Geschichte der deutschen Kunst von so ungemeiner Wichtigkeit ist, die aber bei den eigenen Bewohnern der Stadt seither noch nicht gar wissenschaftliche Vertreter gefunden zu haben scheint. Die Tafel zerfällt in die Rubriken: 1) allgemeine politische und Kulturgeschichte; 2) Ortsgeschichte; 3) Handel, Gewerbe, Erfindungen; 4) Baukunst; 5) grössere Bildnerei; 6) kleinere Bildnerei; 7) Malerei; 8) Holzschnitt, Kupferstich; 9) Kleinmalerei, Teppiche. Sie beginnt mit dem 11ten Jahrhundert und ist bis auf das Jahr 1844 hinabgeführt. — Ein näheres Eingehen in das Detail dieser vortrefflichen Arbeit würde sofort zu allgemeinen Betrachtungen über die Nürnbergische Kunstgeschichte führen, wie sich dieselben jedem aufmerksamen Leser der Tabelle selbst erzeugen werden. Wir unterlassen dies also für jetzt und um so lieber, als wir das Werk nur als Vorläufer und Begründer eines zweiten betrachten dürfen, das im Manuscript bereits vollendet ist und umfassende Darlegungen über das ganze Gebiet der Kunstgeschichte von Nürnberg enthalten dürfte. Dasselbe wird, als Resultat vielfacher Studien und eigner Anschauungen, unter dem Titel „Nürnberger Briefe" erscheinen. Wir sehen demselben mit gespannter Erwartung entgegen.

Der Portraitmaler Sir Godfrey Kniller im Verhältniss zur Kunstbildung seiner Zeit dargestellt von Dr. W. A. Ackermann, Professor und Bibliothekar. Lübeck, 1845. (12 S. in 4.)

(Kunstblatt 1846, No. 15.)

Eine kleine, zunächst für das lokale Interesse Lübecks, der Vaterstadt des genannten Künstlers, bestimmte Gelegenheitsschrift, die aber auch für die Kunstgeschichte im Allgemeinen nicht ohne Werth ist. Es ist der bekannte Portraitmaler Kneller, der am Ende des 17ten und im Anfang des 18ten Jahrhunderts in England so übergrossen Beifall fand, von dem die Schrift handelt. Der Verf. weist aus Dokumenten nach, dass der Familienname des Künstlers „Kniller" war, obgleich er sich selbst später in seinem eignen Porträt, das er in Kupfer geschabt, mit dem Namen „Kneller" unterzeichnet hat. Der Verf. gibt eine Darstellung seines Lebens- und Bildungsganges; interessant ist hiebei u. a. die Mittheilung über einige noch in Lübeck befindliche Bilder seiner früheren Zeit, in denen der Maler noch als ein sorgfältiger und gewissenhafter Nachfolger seiner holländischen Meister erscheint, während seine späteren Werke bekanntlich fast durchweg das Gepräge einer oberflächlichen Bravour tragen. Ohne durch das patriotische Interesse zu irgend einem einseitigen Urtheil veranlasst zu werden, legt der Verf. doch zugleich das Anerkennungswerthe in den Leistungen Knillers dar und entwickelt, wie seine Verirrungen durch die Zeitumstände und persönlichen Verhältnisse auf sehr erhebliche Weise wenigstens begünstigt wurden.

Kupferstich.

(Kunstblatt 1846, No. 19.)

Wir haben über zwei neue Kupferblätter nach Bildern von Carlo Dolce zu berichten. Dolce ist bekanntlich ein Meister, dessen zarte Färbung und weichgeschmolzene Modellirung dem Kupferstecher sehr bedeutende Schwierigkeiten in den Weg legen; betrachten wir also die Wahl solcher Blätter — auch wenn wir uns nicht eben den unbedingten Verehrern dieses Meisters zuzählen — als Zeugniss des Muthes und Selbstvertrauens von Seiten unserer Kupferstecher. Das eine Blatt, $10^3/_4$ Zoll hoch und $8^1/_2$ Zoll breit, ist von Friedrich Wagner in Nürnberg gestochen und stellt den S. Sebastian der Gallerie zu Pommersfelden dar, den Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 125) als ein in Feinheit und Klarheit sehr ausgezeichnetes Werk des C. Dolce bezeichnet. Es ist die Halbfigur des jugendlichen Heiligen, nackt, Antlitz und rechte Hand aufwärts gewandt, ein Mantel um die Hüften geschlagen, der von dem linken Arm getragen wird, in der linken Hand Pfeile und Palmzweig. Die Modellirung des Nackten ist sehr glücklich, die Taillen sind

mit wahrer Meisterschaft gelegt und führen das Auge des Beschauers in anmuthig wechselndem Spiele über alle die einzelnen Nüancen der jugendlich zarten Formen hin. Das Ganze ist zugleich von entschiedener Gesammtwirkung und gibt ein charakteristisches Bild derjenigen Richtung, welche Dolce in seinen besseren Leistungen beobachtet hat. Das Erscheinen des Stichs ist um so dankenswerther, als von diesem Bilde bisher überhaupt noch keine Vervielfältigung vorhanden war. — Das zweite Blatt ist ein Stich nach der bekannten heil. Cäcilie in der Dresdener Gallerie, 13 Zoll hoch bei 11 Zoll Breite, und von Fr. Knolle in Braunschweig gestochen. (Verlag von Ernst Arnold in Dresden.) Diesem Blatt können wir nicht dieselben Vorzüge zugestehen wie dem vorgenannten. Der Charakter des Originals ist zwar im Allgemeinen entsprechend aufgefasst und das allerdings Wichtigste, das Gesicht und die berühmten Hände, mit Zartheit und Geschmack wiedergegeben. In der Behandlung des Costüms und der übrigen Nebendinge vermissen wir aber mehrentheils die eigentlich künstlerische Leichtigkeit und im Ganzen die vollere malerische Haltung.

Die Heiligenbilder oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft in ihrem gegenseitigen Verhältniss historisch dargestellt von Dr. Heinrich Alt. Berlin, 1845. 304 S. in 8.

(Kunstblatt 1846, No. 21.)

Wir haben in neuerer Zeit mehrere kurzgefasste und lexikalisch geordnete Uebersichten der symbolischen Darstellungen in der christlich-religiösen Kunst und namentlich der Attribute der Heiligen erhalten. Hieher gehört zunächst die kleine „Ikonographie der Heiligen“ (von v. Radowitz, 1834), nach den Heiligen-Namen geordnet und mit andern Registern versehen, unter denen namentlich das Verzeichniss der Patrone der Länder und Städte, nach dem Namen der letztern geordnet, von Bedeutung ist; ferner die „christliche Kunstsymbolik und Ikonographie“ (1839) und „die Attribute der Heiligen“ (1843), beide nach den Attributen und Symbolen geordnet und ebenfalls durch andere Register, besonders der Heiligen-Namen, weiter nutzbar gemacht. Das in der Ueberschrift genannte Werk reiht sich denselben an, indem es zugleich den Gegenstand in einer weiter umfassenden und mehr systematischen Darstellung behandelt. Der Verf. geht von den altchristlichen, auf biblischer Anschauung beruhenden Symbolen und den ältesten typologischen Darstellungen der christlichen Kunst aus und nimmt diese als Grundlage zur weiteren Erklärung der Heiligen-Attribute. Er gewinnt hiedurch den Vortheil, einen sehr grossen Theil der letzteren, die oft etwas scheinbar Willkürliches haben, auf ihre ursprüngliche Quelle zurückführen zu können. Häufig auch ergeben sich hiebei die phantastischen Wunder-Legenden lediglich als volksthümliche An- und Ausdeutungen der Attribute selbst, die an sich ihren sehr gedankenvollen Inhalt haben. Das Buch ist reich an schlagenden Bemerkungen solcher Art. Ein Verzeichniss der geistlichen und Ordenstrachten, mit

Bezug auf die Heiligen, welche dabei in Betracht kommen, und andere Uebersichten, namentlich ein vollständiges Namensverzeichniss der in dem Buche aufgeführten Heiligen, erhöhen die praktische Brauchbarkeit des letzteren.

Es ist zu bedauern, dass der Verf. den Titel des Buches nicht richtig gefasst hat; er ruft hiedurch Ansprüche hervor, denen er wenigstens nur beiläufig und nicht in hinreichender Weise genügt. Das historische Wechselverhältniss zwischen der bildenden Kunst und der theologischen Wissenschaft wird nur in einigen einleitenden und Schlusskapiteln behandelt, allerdings zum Vortheil des Hauptinhalts des Buches, doch nur in kurzgefasster Uebersicht. Die kurze Parallele, welche der Verf. zwischen dem historischen Entwickelungsgange dieser beiden Elemente des geistigen Lebens zieht, ist geistvoll entworfen und wieder an anregenden Bemerkungen reich, nur leider etwas zu abstrakt gehalten; dem Verf. fehlt, wie es scheint, jene Anschauung des mehr concreten Verhältnisses, welches durch die Entwickelung der volksthümlich-nationellen Elemente herbeigeführt wird. Auch hat der Verf. sich wohl noch nicht das volle Gefühl für das innerste Wesen der Kunst, in ihrer ganz selbständigen und von der Poesie unabhängigen Bedeutung, erworben. Ohne diese Mängel würde er z. B. der Kunst des 17ten Jahrhunderts mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen und den eigenthümlichen Werth derselben gründlicher anerkannt haben.

Indess berühren diese Mängel den Hauptinhalt des Buches nicht, das jedenfalls als eine dankenswerthe Bereicherung unserer Kunstliteratur aufzunehmen sein wird.

Kupferstich.

(Kunstblatt 1846, No. 30.)

Von dem Wandgemälde, welches Raphael in seinem 22sten Jahre (1505) in einer Seitenkapelle des Kamaldulenserklosters S. Severo zu Perugia ausgeführt hat und in welchem sich seine männliche Kraft zum erstenmal, unbehindert von fremden Einflüssen, in ihrer eigenthümlichen Fülle zeigt, hatte bisher durchaus keine genügende Nachbildung existirt. Nur zwei Figuren, die des Christus und des h. Maurus, waren einzeln von A. Krüger gestochen; ausserdem war das Ganze (mit Weglassung der nicht mehr vorhandenen oder verstümmelten Theile) von Milde flüchtig lithographirt, diese Lithographie aber wohl kaum in den Handel gekommen. Gegenwärtig ist der Wunsch der Kunstfreunde, von diesem merkwürdigen Jugendwerk des grossen Meisters eine entsprechende Nachbildung zu erhalten, durch einen grossen Stich erfüllt, der, 24½ Zoll breit und 19¼ Zoll hoch, von I. Keller zu Düsseldorf nach einer Zeichnung von E. v. Rhoden gestochen, im Verlag von A. W. Schulgen zu Düsseldorf erschienen ist. Die Grösse des Stichs ist hinreichend, um das Detail der Composition, die sich im hohen Spitzbogen ausbreitet, vollständig entwickeln zu können. Unterwärts auf Wolken in feierlicher Würde die sechs heiligen Kamaldulenser, je drei und drei auf jeder Seite; zwischen beiden Gruppen, etwas

erhöht, der Erlöser, zwei anbetende Engel zu seinen Seiten, über ihm die Taube des heil. Geistes. Oberwärts erscheint die im Original gegenwärtig ganz verschwundene Halbfigur des Gottvater und die beiden Engelknaben zu seinen Seiten, welche letzteren im Original ebenfalls grossentheils verloren sind. Diese Theile sind im Stich auf eine, der Würde des Ganzen nicht unangemessene, wenn im Ausdruck auch etwas moderne Weise wiederhergestellt. Die beiden Ecken, ausserhalb zu den beiden Seiten des Spitzbogens, der die Composition umschliesst, sind im Stich durch ein einfaches Bandornament, im Einschluss der Umrahmung des Ganzen, ausgefüllt.

Soviel dem Unterzeichneten aus der Anschauung des Originals in der Erinnerung geblieben, ist der Charakter des letzteren überall vortrefflich wiedergegeben. Die kraftvolle Erhabenheit in den Gestalten der Heiligen, die schöne und grossartige Gewandung derselben, der eigenthümliche Ausdruck und die Bildung ihrer Gesichtszüge (der Kopf des Märtyrers Johannes ist, wenn ich nicht irre, wiederum Restauration), Alles diess ist ebenso glücklich beobachtet, wie die eigenthümliche, ein wenig schwere Gestalt des Erlösers, die überaus edle und zarte Anmuth des Engels zu seiner Linken und die allerdings manierirte Erscheinung des Engels zu seiner Rechten, dessen Kopf lebhaft an jenen jugendlichen, al fresco auf einen Ziegel gemalten Kopf von Raphaels Hand erinnert, der sich in der Pinakothek zu München befindet. Ebenso ausgezeichnet ist die breite, grosse Haltung des Werkes beobachtet. Die Behandlung, streng, mit etwas scharfer Nadel, geht überall entschieden auf das Detail ein und nähert sich, doch ohne Affektion und hier nur zum Vortheil des Gegenstandes, der alterthümlichen Stechweise, die den glänzenderen Effekt des Grabstichels noch nicht kannte.

Die Kunstsammlung des Freiherrn C. F. L. F. von Rumohr etc., beschreibend dargestellt von J. G. A. Frenzel etc. Lübeck, 1846. (478 S. in 8.)

(Kunstblatt 1846, No. 47.)

Das vorliegende Werk ist der ausführliche Katalog der Rumohr'schen Kunstsammlung, die vom 19. Oktober d. J. ab zu Dresden öffentlich versteigert werden soll. Ueber den Charakter dieser Sammlung hatte der Verfasser bereits in No. 15 ff. des vorjährigen Kunstblattes nähere Nachricht gegeben. Wie nach dem Wesen des Besitzers, nach dem Maasse seiner ächten und durchgebildeten Kennerschaft freilich schon zu erwarten war, ist diese Sammlung eben dadurch ausgezeichnet, dass sie nicht auf Prunk, auf äusserlich numerische Vollständigkeit, auf Kuriositätenkram angelegt war, sondern dass überall in ihrem Bestande und in der Anordnung desselben feiner Geschmack und hingebende Liebe zu derjenigen Kunst, die aus der Tiefe des Lebens hervorquillt, ersichtlich wird. Einerseits sind es die Bildungs- und Blüthenepochen des Kupferstiches und

Holzschnittes, die wir, und um so vollständiger und in so gewählteren Exemplaren, je originaler ihre Thätigkeit ist, vertreten finden, andererseits das Fach der Handzeichnungen, in welchen der in dem schaffenden Meister aufsteigende Gedanke uns am unmittelbarsten entgegentritt. Die Sammlung dieser Zeichnungen ist besonders an den schätzbarsten Stücken, älterer wie neuerer Zeit, ungemein reich. Eine kleine, aber ausgezeichnete Sammlung von Oelgemälden, eine andere von verschiedenartigen plastischen Arbeiten schliesst sich an. Der Katalog ist von dem Verfasser mit derjenigen Sorgfalt abgefasst, die von ihm nur erwartet werden konnte. In der Anordnung ist hiebei nichts von der, welche der Besitzer schon ursprünglich seiner Sammlung gegeben hatte, geändert worden; bei den Druckblättern sind überall die erforderlichen Bezüge zu Bartsch, durchweg aber ausserdem, je nachdem es nöthig war, charakteristische Bemerkungen über den Kunstwerth, die Beschaffenheit, die Erhaltung jedes einzelnen Stückes der Sammlung beigefügt. Wenn dem Liebhaber selten eine Sammlung vorkommen dürfte, der er ein so unbedingtes Vertrauen zu schenken hat, so wird diese Eigenschaft der Rumohr'schen Sammlung durch den Katalog wesentlich erhöht.

Es liegt in der Natur der Sache, dass nur unter ganz besondern, ausserordentlichen Verhältnissen eine Privatsammlung wie die in Rede stehende in ihrer Eigenthümlichkeit erhalten werden kann; es wäre mithin eine müssige Klage, wenn wir darüber Schmerz äussern wollten, dass eine mit so persönlicher Liebe, mit so charaktervoller Hingebung zusammengebrachte Sammlung wieder zerstreut werden soll. Doppelt erfreulich aber ist es, dass von dieser stillen, aber rastlosen und erfolgreichen Thätigkeit des Besitzers uns nun dennoch, eben in dem Kataloge, ein Denkmal erhalten bleibt. Das Buch gewinnt diese Bedeutung in einem um so höheren Grade, als sich der Verfasser auch im Vorworte desselben in näher zusammenfassender Schilderung über die Bedeutung und Eigenthümlichkeit der Sammlung auslässt. Dass der Katalog ausserdem und in vollem Maasse jenes allgemeine Interesse für die Kunstliteratur und für die Sammler hat, welches durch lichtvolle, wenn auch scheinbar sehr kurze Notizen über die merkwürdigen Einzelheiten, jedem gediegenen Kataloge einer irgendwie ausgezeichneten Sammlung eigen ist, braucht hier nicht besonders erwähnt zu werden.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1846, No. 54.)

---

1) Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abthl. I., Bd. II., Lief. 4 und 5. — Abthl. II., Bd. II., Lief. 5—13. Leipzig 1845 und 46. Fol.

Seit das Kunstblatt zuletzt (1845, No. 102) über das Puttrich'sche Werk berichtet, hat der fleissige Herausgeber fortgefahren, uns neue erfreuliche Mittheilungen in nicht unbeträchtlicher Anzahl zu bringen. Wir geben hier eine flüchtige Uebersicht des Inhalts. Lieferung 4 und 5 vom zweiten

Bande der ersten Abtheilung bilden wiederum ein zusammenhängendes Ganze und führen als solches den Separattitel: Mittelalterliche Bauwerke im Herzogthum Altenburg; sie enthalten, nächst der sorgfältig radirten Titelvignette, 16 lithographirte Blätter und 37 Seiten Text, der durch ausführliche geschichtliche Nachrichten über Altenburg von der Hand des Hofraths Dr. Gersdorf eine eigenthümlich werthvolle Zugabe erhalten hat. Die vorgeführten Denkmäler des altenburgischen Landes sind, in ihrer historischen Folge geordnet: die Ueberreste der Kirche zu Kloster Lausnitz, im schönen romanischen Style; die sogenannten rothen Thürme zu Altenburg, die Westfaçade einer ehemals vorhandenen Klosterkirche bildend, gleichfalls im romanischen Styl; die Ruine der Klosterkirche zu Stadt Roda, interessant durch eigenthümliche, aus den Bedingnissen der Kirche eines Nonnenklosters hervorgehende Anlage und noch mehr durch die schöne strenge Bildung frühgermanischer Formen; das herzogliche Schloss zu Altenburg, verschiedene Bauzeiten und Dekorationen enthaltend, ausgezeichnet durch die im reichen spätgothischen Style gebaute und in der Rococoperiode anderweitig ausgeschmückte Schlosskirche, von deren Innerem, wie von dem kunstvollen, darin noch vorhandenen gothischen Chorgestühl mehrere Ansichten gegeben werden; der sogenannte Pohlhof zu Altenburg, ein Gebäude mit elegantem Giebel im Backsteinbau aus spätgothischer Zeit; das Schloss Posterstein und das Schloss Wendisch-Leuba, beide durch die Formen des phantastichen Burgbaues spät-mittelalterlicher Zeit, die uns in mehreren vortrefflich ausgeführten Ansichten entgegentreten, ausgezeichnet; das Rathhaus zu Altenburg, der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehörig und durch charaktervolle Ausbildung des Renaissancestyles, für den Deutschland nicht eben übermässig zahlreiche Beispiele darbietet, sehr bemerkenswerth; endlich, eigentlich ein Horsd'oeuvre für die speziellen Zwecke des Werks, die Darstellung einer im Schlosse zu Altenburg befindlichen und aus dem Anfange des 18ten Jahrhunderts herrührenden grossen Prachtuhr, die durch eine nicht geschmacklose Verwendung prachtvoller Stoffe in den Formen des damaligen Rococo allerdings eine glänzende Wirkung erreicht. Wenn in diesen Darstellungen somit das spätere Mittelalter nebst der beginnenden Neuzeit und das Element der ausserkirchlichen Bauweise, wobei die kunsthistorische Kritik minder subtile Fragen zu lösen hat, vorzugsweise begünstigt sind, so wollen wir dies doch in keiner Weise als einen Vorwurf für das Werk bemerkt haben; denn gewiss kommt es nicht auf die Kritik an sich, sondern darauf an, dass wir von allen wichtigeren Kulturperioden unsrer Vorzeit und von der monumentalen Bethätigung derselben anschauliche und begründete Darstellungen erhalten.

Lief. 5 bis 9 vom 2ten Bande der 2ten Abtheilung führen, als zusammengehöriges Ganzes, den Separattitel: Mittelalterliche Bauwerke zu Halle, Petersberg und Landsberg, und bestehen aus 2 radirten Vignetten, 21 Blatt Abbildungen und 38 Seiten Text. Unter den hierin enthaltenen Mittheilungen sind zunächst die in Bildern und Text ausführlich gegebenen über zwei sehr merkwürdige Baudenkmale des entwickelten romanischen Baustyles von besondrer Wichtigkeit. Das eine derselben ist die Ruine der Kirche zu Kloster Petersberg bei Halle, die uns in Grund- und Aufrissen, in vortrefflichen malerischen Ansichten des Aeussern und Innern, in bezeichnenden Details und auch in charakteristischer restaurirter Darstellung vorgeführt wird. Das Imposante, was der romanische Baustyl

bei seiner vollen Ausbildung im 12ten Jahrhundert gewinnt, tritt uns hier eindrucksvoll entgegen; für das Einzelne ist besonders die Choranlage mit ihren Nebenräumen merkwürdig. Die Grabstatuen der Grafen von Wettin, Stifter und Wohlthäter des Klosters, die sich daselbst noch befinden, doch nur spätere Wiederholungen untergegangener bronzener Denkmäler sind, werden uns auf 2 Blättern in sorgfältiger Darstellung vorgeführt. Von der Ruine der jetzt fast völlig zerstörten kleinen Kapelle, die nördlich von der grösseren Kirche lag und die, wie der Herausgeber gewiss richtig bemerkt, eine Taufkapelle gewesen zu sein scheint, wird, nach älterer Aufnahme, ebenfalls eine kleine Darstellung gegeben. — Das zweite Denkmal romanischen Baustyles ist die Doppelkapelle zu Landsberg bei Halle, die zu den interessanten Kapellen, welche sich von fürstlichen Schlössern jener Periode erhalten haben, gehört. Wir besitzen über dieselbe bereits ein ausführliches Werk von dem Baumeister A. Stapel. (Vergl. Kunstblatt 1845, No. 37.) Da letzteres die Kapelle und ihre Theile aber nur in geometrischen Aufrissen giebt, während das vorliegende Werk wohl ausgeführte malerische Ansichten, des Innern und der einzelnen Details, bringt, so können wir diese neuen Mittheilungen in keiner Weise als überflüssig bezeichnen. — Der Zeit nach reiht sich an diese Denkmäler zunächst die Hauptkirche zu Aken an, von deren energisch massiger Façade eine Ansicht gegeben wird. Die Kirche selbst ist wesentlich noch romanisch; die Façade aber, mit zwei Thürmen und hohem Zwischenbau, trägt bereits das Gepräge der frühest germanischen, noch dem Uebergangsstyl verwandten Bauweise und giebt hiefür einen charakteristischen Beleg. — Die übrigen Denkmäler der in Rede stehenden Lieferungen gehören, bis auf geringe und nicht bedeutende Ausnahmen, der Stadt Halle und zwar zugleich im Wesentlichen der Periode des spätgothischen Baustyles an. Dies sind zunächst die in malerischen Ansichten vorgeführte Moritzkirche mit ihrem reichgeschmückten Chorbau, und die Ulrichskirche, von der eine innere Ansicht gegeben wird. Die Liebfrauenkirche, in ihrer innern Anlage und Ausbildung unstreitig eines der edelsten, reichsten und grossartigsten Gotteshäuser, die Deutschland aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts besitzt, bedauern wir nur in einer unzureichenden Darstellung, auf einem Blatte, welches den Marktplatz zu Halle mit seinen Thurmbauten darstellt, vor uns zu sehen. (Diese Thürme sind Reste älterer kirchlicher Gebäude, die bei dem Neubau der Liebfrauenkirche im 16ten Jahrhundert verschwanden, deren Thürme sodann aber zum Theil in den Bauplan der letzteren hineingezogen wurden, wesshalb sie denn erheblich ältere Formen zeigen.) Von der weniger merkwürdigen Domkirche werden nur einige Details gegeben. Endlich wird auch, neben einigen kleineren Monumenten, das nicht sonderlich interessante Rathhaus von Halle, gleichfalls aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, in einer äusseren Ansicht vorgeführt.

Lief. 10 bis 13 vom 2ten Bande der 2ten Abtheilung sind mit dem Separattitel: Mittelalterliche Bauwerke zu Jüterbog, Kloster Zinna und Treuenbrietzen, versehen. Dieser Abschnitt besteht, nächst einer Titelvignette, aus 17 Blatt Abbildungen und 37 Seiten Text, welcher letztere durch eine „Kurze Geschichte der Stadt Jüterbog und des Klosters Zinna, insonderheit der mittelalterlichen Bauwerke daselbst“, von dem als Kunsthistoriker bereits rühmlich bekannten Pastor H. Otte auf erfreuliche Weise bereichert ist. Das Interesse der hier gegebenen Darstellungen beruht der Hauptsache nach wieder in der Periode des spätgothischen Bau-

styles und besonders in der Verwendung desselben für die Zwecke der bürgerlichen Architektur; doch fehlt es auch nicht ganz an Belegen für die frühere Zeit kunsthistorischer Entwickelung. So finden sich verschiedene Beispiele für die spätromanische Bauweise oder vielmehr für die des Uebergangsstyles. Hieher gehört die zwar nur leicht gegebene Darstellung der Nikolaikirche zu Treuenbrietzen, die Kirche zu Langen-Lipsdorf (als Beispiel der in jener Gegend verbreiteten und auch bis tief in die Marken und noch weiter sich erstreckenden alten, aus Granit gebauten Dorfkirchen), die Kirche zu Kloster Zinna, die im völlig consequenten romanischen Spitzbogenstyl gebaut zu sein scheint und bei der die sorgfältige Bearbeitung des auch bei ihr angewandten Granits besonders hervorgehoben wird. So auch ein Theil der alten Dammkirche zu Jüterbog, während andre Theile derselben und die dazu gehörigen Klostergebäude später sind. Die Nikolaikirche zu Jüterbog ist ein einfach ansehnliches Gebäude aus später gothischer Zeit; einige ihrer Details (wie auch solche aus der Kirche zu Kloster Zinna) werden in besondrer Darstellung gegeben; unter diesen ist namentlich ein mit Schnitzwerk und Bemalung versehener Schrank, der im Farbendruck dargestellt ist, hervorzuheben. — Die wichtigeren Darstellungen des Heftes aber sind, wie bemerkt, vornehmlich jenen reichgeschmückten bürgerlichen Bauten gewidmet, welche dem Ende des gothischen Baustyles angehören; es sind die Klostergebäude zu Zinna und das Rathhaus und die Thore zu Jüterbog. An diesen Denkmälern erscheint bereits der Backsteinbau, der weiterhin im Norden und Nordosten in derselben Epoche so zahlreiche und glänzende Leistungen hervorgebracht hat, in seiner vollen malerischen Eigenthümlichkeit. Von dem Rathhause zu Jüterbog wird u. A. auch das Innere eines Zimmers dargestellt, dessen phantastisches zellenförmiges Gewölbe in der Mitte auf einer gewundenen Säule ruht; auch diese Gewölbformation gehört den nordöstlichen und namentlich den preussischen Gegenden, wo sie öfters vorkommt, an.

Ueberall haben wir in den vorliegenden Lieferungen die Gediegenheit der Abbildungen rühmlich anzuerkennen; auch abgesehen von dem zunächstliegenden archäologischen Interesse ist der grössere Theil derselben durch wirklich malerische Rundung und Haltung ausgezeichnet. Ebenso ist die Unbefangenheit der historischen Forschung, die sich überall im Texte zu erkennen giebt, gebührend hervorzuheben. Zur Vollendung des Werkes, das jedenfalls mit den zweiten Bänden der beiden Abtheilungen abschliessen soll, dürfte noch manches Interessante von erheblicher Bedeutung vorliegen; wir wollen unsere Leser durch die Liste der Monumente in den von dem Herausgeber bis jetzt noch nicht berührten Gegenden nicht ermüden. Gleichwohl giebt der Verfasser das bestimmte Versprechen, das Werk im Jahr 1847 zum vollständigen Abschluss bringen zu wollen. Er hat die Absicht, zu diesem Behuf überall nur das Neue und Eigenthümliche zu geben, dasjenige dagegen, was namentlich an Details in ähnlicher Darstellung schon früher von ihm mitgetheilt worden, nicht aufs Neue und etwa nur zum Behuf einer leeren Vollständigkeit wieder vorzuführen. Hiegegen dürfte auch nichts zu erinnern sein.

2) Das Luther-Zimmer, eines der Prachtzimmer in dem nach Direktor Karl Heideloffs Angabe von dem Architekten Karl Görgel wiederhergestellten Fürstenbau auf der Veste Koburg; gezeichnet und herausgegeben von Georg Rothbart. Ein interessanter Beitrag aus dem

Mittelalter für Architektur, Kunst und Geschichte, zugleich ein Supplementheft zu K. Heideloffs Ornamentik des Mittelalters bildend. Mit 5 Kupfertafeln. Nürnberg, 1845. Quer Fol.

Die Veste Koburg gehört bekanntlich zu den reichsten und bedeutendsten Burganlagen, die sich aus mittelalterlicher Zeit erhalten haben. Nachdem dieselbe in den letzten Jahrhunderten in Verfall gerathen war, ist sie in neuerer Zeit unter Heideloffs Oberleitung und nach seinen Angaben restaurirt und in ihrer alten romantischen Pracht vollständig erneut worden. Es ist die Absicht, die Dekoration der sämmtlichen interessanten Gemächer der Burg in einer Reihenfolge von bildlichen Darstellungen und als Supplemente zu Heideloffs mit so vielfachem Beifall aufgenommener Ornamentik, der sie wegen des erforderlichen grösseren Formats nicht unmittelbar einverleibt werden konnten, herauszugeben. Das genannte Heft bildet den Anfang dieser Herausgabe. Es enthält die Dekoration desjenigen Zimmers, welches Luther bei seinem halbjährigen Aufenthalte auf der Burg im Jahr 1530 bewohnte, in welchem er verschiedene Lieder und andre literarische Arbeiten geschrieben hat, und welches gegenwärtig als bleibendes Denkmal dieser merkwürdigen Tage ausgestattet ist. Zu diesem Behuf sind hier die Bildnisse in ganzer Figur von Luther, seiner Frau und einer Anzahl derjenigen Männer, die mit ihm an dem grossen Werke der Reformation thätig waren, in das Leistenwerk der Wände eingelassen; gothisches Ornament, Inschriften und Wappen bilden die übrigen Füllungen. Thüren und Bänke sind in demselben reichen Style gehalten; ein Ofen in brillanten Renaissanceformen reiht sich ihnen an. Das vorliegende Heft enthält eine ausgeführte perspektivische Ansicht des Innern des Zimmers und Aufrisse der vier Wände mit detaillirter Angabe der daran befindlichen Ornamentik. Ein einleitender und erklärender Text geht den Kupfertafeln voran. Es genügt die Bemerkung, dass das Heft dasselbe Interesse, wie die entsprechenden Tafeln der Heideloff'schen Ornamentik, hervorrufen wird.

3) Der Hochaltar von Blaubeuren. C. Heideloff et M. Heideloff ad nat. del. Fried. Wagner et Ph. Walther sculps. Sr. k. Hoh. dem durchlauchtigsten Kronprinzen Karl Friedrich Alexander von Württemberg etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von dem Verleger Konrad Geiger, Besitzer der J. A. Stein'schen Kunst- und Buchhandlung in Nürnberg.

Dies in halber Ausführung sehr sorgfältig gestochene grosse Blatt, im eigentlichen Stich (ohne Unterschrift u. dergl.) 25 Zoll hoch und 17½ Zoll breit, enthält eine vollständige Abbildung des obengenannten, für die Geschichte der deutschen Kunst so eigenthümlich werthvollen Altarwerkes. Der grosse Schrein ist mit geöffneten Flügelthüren dargestellt, so dass man die kolossalen Statuen, von denen er ausgefüllt wird, und auf den Flügeln die darauf enthaltenen Malereien sieht; oberwärts das freie, bunte Tabernakelwerk mit seinen kleineren Statuen und Halbfiguren, unterwärts die gleichfalls mit Halbfiguren ausgefüllte Predella, die auf dem Altartische steht, welcher das Ganze trägt. An den Stufen des Altares sind ausserdem einige Gestalten im eleganten mittelalterlichen Costüm dargestellt, die, wie sie zur Belebung des Bildes dienen, so namentlich auch dem Auge einen Maassstab für das imposante Werk geben. Die stylistischen Beson-

derheiten in den figürlichen Darstellungen des Altarwerkes genau wiederzugeben, scheint nicht in der Absicht des Zeichners derselben gelegen zu haben; wenigstens sind Körperformen, besonders im Nackten, Gesichtsausdruck und Andres durchgehend in einer Weise modern behandelt, die in der Arbeit der alten Bildschnitzer und Maler nicht zu finden sein dürfte. Vielmehr kam es ohne Zweifel darauf an, die Gesammtcomposition, namentlich die architektonische und ornamentistische Entwickelung derselben zur Anschauung zu bringen, und in diesem Betracht ist das Vorhaben meisterhaft erreicht. Für die reiche Kunstentwickelung, die an den grossen deutschen Altarwerken zu Ende des Mittelalters sich ausgeprägt hatte, giebt dies Blatt eine so interessante wie belehrende Darlegung, und es reiht sich dasselbe sonach, und überhaupt in der ganzen Art und Weise seiner Behandlung, der Heideloff'schen Ornamentik des Mittelalters ebenfalls als ein sehr schätzbares Supplement an.

4) Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, unter dem Protektorate Sr. k. H. des Kronprinzen Karl von Württemberg. Vierter Bericht. Mit einem Farbendruck und drei Steinzeichnungen. Ulm, 1846.

Das angeführte Heft enthält verschiedenartige Berichte und Mittheilungen, die einerseits von der Wirksamkeit des Vereins erfreuliche Kunde geben, andrerseits für die Geschichte der Künste in Schwaben ein vielfach belehrendes Interesse darbieten. Es ist hier nicht der Ort, diese Mittheilungen im Einzelnen aufzuführen und durchzugehen. Vorzüglich bemerkenswerth erscheinen die Berichte über die Restauration des Ulmer Münsters, die über eine ansehnliche Sammlung alter Holzschnitzwerke, welche dem Dekan Dr. Dursch in Wurmlingen bei Tuttlingen angehört, und die über eine Anzahl altdeutscher Gemälde, welche sich zu Sigmaringen im Besitz Sr. fürstl. Durchl. des Erbprinzen Karl zu Hohenzollern befinden, sowie auch die biographischen Notizen über den jüngst verstorbenen Historienmaler Professor Dietrich in Stuttgart. Unter den bildlichen Beilagen ist besonders die im Farbendruck gegebene Darstellung eines Reliquienkästchens hervorzuheben, welches mit figürlichen biblischen Scenen in streng byzantinischem Style, gravirte Umrisse in Gold und mit farbig emaillirten Gründen zwischen den Figuren, geschmückt ist; sodann zwei Umrissblätter in Grossfolio, zu der schon früher begonnenen und noch fortzusetzenden Folge von Darstellungen der Syrlin'schen Chorstühle im Ulmer Münster gehörig. Diese beiden Blätter behandeln insbesondere den prachtvollen, an der Rückseite des Kreuzaltares im Chore des Münsters isolirt stehenden Stuhl; das Ornament nähert sich hier, obgleich noch völlig von der Grundlage des deutschen Styles aus, doch schon jener schönen weich geschwungenen Behandlungsweise, die bei den Ornamenten des italienischen Cinquecento vorherrscht. Zu bemerken ist, dass das Ornament an den Aussenseiten der Seitenwände des Stuhles naiverweise auf der linken Seite aus Reben und auf der rechten Seite aus Hopfen besteht.

Altnorwegische Kunst.

(Kunstblatt 1846, Nro. 59.)

In No. 98 des vorjährigen Kunstblattes hatte ich eine Notiz über einige von dem „Vereine zur Erhaltung norwegischer Alterthümer" herausgegebene Blätter mit den Darstellungen altnordischen Holzbaues und sonstiger Holzarbeit geliefert. Neuerlich ist von demselben Verein ein ähnliches Blatt herausgegeben, welches einen merkwürdigen Altarleuchter, ohne Zweifel von Kupfer, vergoldet und mit Emailmalerei versehen, darstellt, der sich in der Kirche zu Urnaes im Stifte Bergen befindet. Es ist eine Arbeit im romanischen Style. Der Leuchter hat die Gestalt einer Säule, deren schuppig verzierter Schaft regelmässig mit starken ausgebauchten Knoten versehen ist; der Fuss ist dreiseitig, an altetruskische Vorbilder erinnernd und besonders reich an Farbe und Ornament; die Bekrönung, wo die Kerze aufgesteckt wird, breitet sich kelchförmig aus. Das Blatt gibt die Gasammtdarstellung des Leuchters und kolorirte Details in grösserem Maassstabe. Emaillirte Kirchengeräthschaften aus Metall, der Periode des romanischen Styles angehörig, sind nicht eben selten; auch Deutschland (besonders die Rheingegend) bewahrt hiervon noch bedeutende Schätze. Unter Allem, was ich von Arbeiten solcher Art kennen lernte, ist mir bis jetzt jedoch noch kein Leuchter, wie der in Rede stehende, vorgekommen. Die Beschreibung wird von dem genannten Vereine nachgeliefert werden. In dem kürzlich erschienenen ersten Jahresberichte desselben sind verschiedene beachtenswerthe Nachrichten über altnorwegische Denkmäler enthalten.

Herausgabe von historischen Miniaturbildern des vierzehnten Jahrhunderts.

(Kunstblatt, 1846, Nro. 60.)

Im Provinzialarchiv zu Coblenz befindet sich neben andern, einst dem Trier'schen Archiv angehörigen Urkunden, eine von dem, im Jahre 1354 verstorbenen Kurfürsten Balduin von Trier veranstaltete, in einem Originalbande und in einer gleichzeitigen Abschrift desselben zusammengetragene Sammlung wichtiger Trier'scher Urkunden [1]. Der Abschrift sind 37 Folioblätter mit 73 Bildern vorgebunden, welche letzteren die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Balduins und seines Bruders, des römischen Königs Heinrich VII., darstellen. Nach Berichten von Zeitgenossen hat Balduin diese Bilder entwerfen lassen, um die Wände seines Palastes in Trier mit grossräumigen Malereien nach diesen Compositionen zu schmücken; ob aber die Wandmalereien wirklich zur Ausführung gekommen, ist nicht bekannt. Jene Handschriftbilder haben gerade keinen sonderlichen künst-

[1]) Vergl. oben, S. 345.

lerischen Werth; sie sind in einem ziemlich handwerksmässigen Schematismus und ohne eigentlich individuelles Gefühl behandelt. Gleichwohl gewähren sie ein vielseitiges, höchst bedeutendes Interesse. Sie sind schon an sich ein sehr seltenes Beispiel zeitgeschichtlicher Darstellungen, da dergleichen im Mittelalter überhaupt nur wenig zur Anwendung kamen und noch seltener sich, geschweige in so umfassender Reihenfolge, erhalten haben. Sie sind überall verständlich und klar entworfen und gehen mit Sorgfalt auf alles Detail des Lebens und der Sitte ein, so dass sich in dem reichen Wechsel ihrer Darstellungen — kirchlichen und bürgerlichen Scenen, Gerichtssitzungen, Gastmählern, Turnieren, Gefechten, Belagerungen, Hinrichtungen, Heer- und Leichenzügen etc. — eine sehr umfassende und bis ins Einzelne belehrende Anschauung der äusseren Verhältnisse jener Zeit darbietet. Sie haben demnach zunächst für den Historiker (auch für den Heraldiker, in Betreff der zahlreich vorkommenden, genau dargestellten Wappen) eine erhebliche Wichtigkeit; ebenso aber auch für den bildenden Künstler, der für historische Darstellungen des 14. Jahrhunderts äusseres Material und gründliche archäologische Belehrung sucht. Die Lebenserscheinungen einer bestimmten und an sich gewiss bedeutenden historischen Epoche legen sich hier dem Blicke des Beschauers mit überraschender Vollständigkeit dar. — Zu bemerken ist, dass die Bilder, mit Ausnahme von zweien, welche vollständig ausgemalt sind, nur aus leicht angetuschten Umrisszeichnungen bestehen.

Eine Herausgabe dieser Blätter kommt also ohne Zweifel vielfachen Interessen entgegen. Eine solche wird gegenwärtig eingeleitet durch den Hauptmann v. Mauntz und den Archivar H. Beyer zu Koblenz. Das Ganze soll in etwa 12 Lieferungen und zwar in drei Ausgaben erscheinen, die erste in einfachen Umrissen (die Lieferung zu 20 Sgr.), die zweite kolorirt (die Lieferung zu 1 Thlr.) und die dritte als Prachtausgabe (die Lieferung zu 2 Thlr.). Die dem Unterzeichneten vorliegenden Probeblätter entsprechen den ihm wohlbekannten Originalbildern auf erfreuliche Weise. Einer besondern Empfehlung des Unternehmens bedarf es nach den obigen, wenn auch nur kurzen Andeutungen über die Bedeutung des Gegenstandes gewiss nicht.

Beiträge zur Siegelkunde des Mittelalters von Dr. Eduard Melly. Erster Theil. Wien 1846. (272 S. in 4. mit vielen Holzschnitten und 12 Kupferblättern.)

(Kunstblatt 1847, Nr. 14.)

Dass die Siegelkunde für das Studium der Urkunden, denen die Siegel zur Bestätigung angehängt oder aufgedruckt wurden, von grosser Wichtigkeit ist, liegt auf der Hand. Ihre Bedeutung für die Studien der Genealogie, der Heraldik, der Diplomatik darf ebenfalls als anerkannt vorausgesetzt werden. Weniger Nutzen ist bisher aus der Siegelkunde für andere historische Studien, wie für die Kostüm- und Sittengeschichte, für Kunstsymbolik und Ikonographie, am wenigsten vielleicht für das Studium der

Kunstgeschichte gezogen worden, obgleich sie uns auch für diese Disciplinen, und namentlich für die letztere, für die Anschauung der kunsthistorischen Entwickelung, die mannigfachsten und schätzbarsten Aufschlüsse gewährt. „Denn (so bemerkt der Verfasser des oben genannten Werkes sehr richtig) wie wenig plastische Kunstwerke, welche dem 11ten bis Abschluss des 13ten Jahrhunderts angehören, haben wir in Deutschland? Ueber wie wenige von diesen wissen wir mit Bestimmtheit die Zeit ihrer Entstehung anzugeben? Und wie wenige unter diesen wenigen bestimmbaren stellen historische Personen, vaterländische Beziehungen dar?? — Siegel hingegen aus diesen Jahrhunderten sind, im Verhältnisse zu den übrigen plastischen Werken, zahlreich, durch die Urkunde und die Person des Siegelnden ist die Zeit ihrer Entstehung und sind die Gränzen ihres Gebrauches genau bestimmt, die Hauptsiegel der Regenten haben die Gestalt des Fürsten im höchsten Glanz der Waffen oder der Fürstenwürde zum Gegenstande der Darstellung, und sind von den besten gleichzeitigen Künstlern ihres Faches ausgeführt. Dasselbe gilt zum grössten Theile von den Siegeln der Geistlichkeit, grossentheils auch von jenen des hohen Adels, besonders der Würdenträger und der Frauen, während uns die Siegel der Konvente, Domkapitel, vielfach auch der Geistlichkeit, in Schutzheiligen, Martyrgeschichten, in Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, der Legende und örtlichen Sage, eine Fülle mittelalterlicher Religionsvorstellungen, Symbole, Kostüme und Kunstideen zeigen, und in Verbindung mit den Städtesiegeln wichtige Aufschlüsse über mittelalterliche Architektur, deren verschiedene Uebergangsepochen, und über Befestigungsweise geben. Hieran schliesst sich die reichliche Ausbeute, die der Sprachforscher für die Epigraphik und Paläographie des Mittelalters aus der Beschäftigung mit den Siegeln gewinnen wird. — Daraus geht nun hervor, dass die Siegel an und für sich eine wesentliche Quelle der Kunst- und Sittengeschichte sind, und dass durch dieselben mittelalterliche Kunstwerke von unbestimmtem Alter am sichersten der ihnen zukommenden Zeit- und Kunstepoche können zugewiesen werden."

Wenn demnach der Unterzeichnete vielleicht der erste gewesen ist, der den Versuch gemacht hat, die Bedeutung der Siegelkunde für das Studium der Kunstgeschichte dem System der letzteren einzureihen, wenn ausserdem nur erst einzelne Detailforschungen für diesen Zweck (wie namentlich die höchst verdienstlichen „Sphragistischen Aphorismen" von C. P. Lepsius) vorliegen, so werden wir das obengenannte Werk des Herrn Melly, das seine gesammte Aufgabe in besonnenster Weise umfasst und, neben allen übrigen Gesichtspunkten, welche dabei zur Sprache kommen, auch den des Kunstgeschichtlichen und die hiebei sich ergebenden Resultate mit klarem Verständniss darlegt, doppelt willkommen heissen müssen. In der That gewinnen wir hiedurch für den Weiterbau des grossen Systems der Kunstgeschichte mannigfach charakteristische und schätzenswerthe Materialien.

Der Verfasser ist übrigens fern davon, seinerseits sofort mit einem System der Siegelkunde aufzutreten. Seit Heineccius die letztere vor fast anderthalb Jahrhunderten zuerst versuchsweise zu einer selbständigen Wissenschaft ausgeprägt, haben sich die Ansprüche unendlich verändert und erweitert; doch sind neben mehr oder weniger unzulänglichen Sammelwerken nur erst Einzelforschungen hinzugekommen, die den weiten Kreis noch auf keine Weise abgränzen. Auch der Verf. giebt somit vorerst nur

„Beiträge;“ wohl aber hat er hierin von vornherein einen Standpunkt genommen, der ihn stets das vorhandene Gesammtgebiet seiner Wissenschaft überschauen lässt. Die Mittheilungen des vorliegenden ersten Theils sind in sich gerundete Abhandlungen; je nach Maassgabe der hierin berührten einzelnen Gegenstände werden die Schlussfolgerungen, zu denen die letzteren Anlass geben, mit Umsicht entwickelt und hiedurch sichere Stützpunkte für weitere Forschungen gewonnen. Wir können den Inhalt des ersten Theils und die Beziehungen desselben zu den Interessen der Kunstgeschichte nur in kurzer Uebersicht andeuten.

In dem ersten einleitenden Abschnitt giebt der Verf. „Andeutungen über Siegelkunde und Siegelsammlungen überhaupt.“ Mit Bezugnahme auf den gegenwärtigen Stand dieser Wissenschaft spricht er sich hier über die hemmenden Umstände, welche der Förderung derselben noch immer entgegenstehen und die besonders in der erschwerten Benutzung der Archive und noch mehr in der kümmerlichen Beschränktheit so vieler Archivare beruhen, aus. Vornehmlich ist dies der Fall, wenn es darauf ankommt, Abdrücke von den Siegeln zu nehmen, deren man doch, um in diesem Fache zu irgend einer umfassenden Uebersicht gelangen zu können, vor Allem nöthig hat. Der Verf. giebt hiebei nützliche und ausführliche Anweisungen über die beste Methode, die Siegel ohne alle Verletzung der Originale in Gyps zu formen. — In der That ist es sehr wünschenswerth, dass die kunsthistorischen Museen neben der Sammlung von Originalsiegeln und Siegelstempeln (wie eine sehr reichhaltige Sammlung solcher Art u. A. bei dem Berliner Museum vorhanden ist) möglichst vollständige Sammlungen von Gypsabdrücken anlegen. Den obigen Andeutungen gemäss würde hiedurch in den betreffenden Beziehungen eine so vollständige und detaillirte Uebersicht des kunsthistorischen Entwickelungsganges gegeben werden, wie dies auf keine andere Weise möglich zu machen ist.

Der zweite Abschnitt, der umfassendste des ganzen Bandes, enthält ein „Verzeichniss der Städtesiegel Oesterreichs im Mittelalter,“ soviel deren dem Verf. bis jetzt bekannt geworden sind. Dasselbe umfasst 360 Nummern. Mit genauer Charakteristik und Hinzufügung der erforderlichen historischen Bestimmungen ist hier alles Einzelne, den verschiedenen Beziehungen der Wissenschaft entsprechend, in erschöpfender Weise abgehandelt. — Der folgende Abschnitt, „Uebersichtliche Darstellung der österreichischen Städtesiegel,“ legt die Ergebnisse vor, welche sich aus einer vergleichenden Gesammtbetrachtung dieses Materials gewinnen lassen. Hiebei ist namentlich auch alles dasjenige zusammengestellt, was in artistischer Beziehung, sowohl in Betreff der Siegelstempel und ihrer Anfertigung, als in Betreff der auf den Siegeln enthaltenen bildlichen Darstellungen und der stylistischen Entwickelung derselben, von irgendwelcher Wichtigkeit ist. — Der vierte Abschnitt enthält eine ausführliche Monographie der „Siegel der Städte Krems und Stein,“ der fünfte eine Abhandlung „über Siegel und Siegelweise österreichischer Damen,“ wobei dem Einzelverzeichniss wiederum die Ergebnisse für das Allgemeine der Entwickelung und Darstellung beigefügt sind. — In dem letzten Abschnitte ist das Vorkommen „Antiker Steinschnitte auf österreichischen Siegeln“ (hier mit Bezug auf Siegel der Geistlichkeit, des Adels und der Bürger) besprochen. Die Einführung antiker Gemmen, zumeist mit mythologischen Darstellungen, in mittelalterliche Siegel ist in kulturhistorischer Beziehung gewiss sehr merkwürdig. Den schon bekannten Beispielen wird hier eine

erhebliche Anzahl anderer, von namhaftem Interesse, nachgewiesen und werden unter ihnen mehrere ungemein schöne Ausführungen antiker Kunst zur Darstellung gebracht.

Die Vorzüge des vorliegenden Werkes werden durch die bildlichen Darstellungen, welche dasselbe begleiten, wesentlich gehoben. Eine grosse Menge in den Text gedruckter, vortrefflich gearbeiteter Holzschnitte giebt die unmittelbare Anschauung verschiedenartigst interessanter Siegel und ihrer heraldischen, architektonischen, figürlichen Darstellungen. Vierzehn Siegel, die sich zumeist durch besondere künstlerische Schönheit auszeichnen, sind in sehr sorgfältigen Kupferstichen beigefügt, denen sich ein Kupferblatt mit der Darstellung von 12 Gemmensiegeln der eben bezeichneten Art anschliesst.

Gewiss wird ein so klassisch angelegtes Werk, wie es die Melly'schen Beiträge in diesem ersten Bande sind, nicht verfehlen, eine wesentliche Einwirkung auf die Wissenschaft, — auch auf die der Kunstgeschichte, — auszuüben. Wir hoffen, dass der rüstige Verfasser bald ähnlich gehaltreiche Fortsetzungen folgen lasse.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1847, No. 15.)

---

1) Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Herausgegeben von F. Geier und R. Görz. Frankfurt a. M., Schmerber'sche Buchhandlung, 1846. Erste und zweite Lieferung. (Jede Lieferung mit 6 Kupfertafeln und erläuterndem Text in Fol.)

Ein Unternehmen, das nach der Aufgabe, die dasselbe sich gestellt hat, nach der Auffassung und Behandlung, wie diese in den Mittheilungen der ersten Lieferungen ersichtlich werden, der Geschichte der vaterländischen Architektur ein sehr werthvolles Material zuzuführen verspricht. Es sind die sehr reichen und mannigfaltig gebildeten romanischen Baudenkmäler des Rheinlandes, die uns hier vorgeführt werden sollen, sich anschliessend zunächst an jenes bekannte Werk von S. Boisserée (Denkmäler der deutschen Baukunst am Unterrhein) und, um das hierin Gegebene nicht sofort zu wiederholen, besonders den Denkmälern des Mittel- und Oberrheins gewidmet, wie dies in der Vorrede näher angedeutet wird. Die Darstellungen beruhen überall auf genauer architektonischer Vermessung und bestehen aus Grundrissen (die durchweg nach gleichem Maassstabe gegeben werden sollen), aus Durchschnitten und Aufrissen verschiedenen Maassstabes, welche stets von der Composition und Construktion der betreffenden Monumente ein klar verständliches Bild geben, sowie aus genauen Zeichnungen von charakteristischen Details, aus denen die künstlerische Formenbildung und der Grad der Ausbildung derselben zur Genüge ersichtlich wird. Die Blätter enthalten durchaus nur Umrisszeichnungen mit geringer Schattenandeutung und Schraffirung in den durchschnittenen Theilen; der Sorgfalt der Zeichnung entspricht die Präcision des Stiches.

Die erläuternden Textblätter geben die historischen Notizen für die einzelnen Denkmäler und führen im Uebrigen in ihre konstruktiven und ästhetischen Besonderheiten ein. Das ganze Unternehmen hat das Gepräge eines auf wissenschaftlicher und künstlerischer Grundlage beruhenden, von allem Dilettantismus freien Werkes. — Der Inhalt der beiden ersten Lieferungen besteht in Folgendem.

Zunächst in einem Vorredeblatt, welches sich, neben der Bezeichnung des besondern Zweckes, dem das Unternehmen gewidmet ist, über die allgemeinen Principien der Kirchenbauweise, besonders im früheren germanischen Mittelalter, ausspricht. Die unbefangene vorurtheilslose Weise, wie hier, ohne alles Gewicht auf einen einzelnen Punkt zu legen, vielmehr die verschiedenen Gesichtspunkte, des Idealen und des Technischen, berücksichtigt sind, doch aber das geistige Bedürfniss der damaligen Zeit gebührend in den Vorgrund gestellt ist, erweckt von vornherein ein günstiges Vorurtheil für den Standpunkt, auf dem die Herausgeber sich befinden. Die Mittheilungen der drei ersten Kupferblätter betreffen die Kirchen der ehemaligen Cistercienserabtei Eberbach, an der südlichen Abdachung des Taunusgebirges, die sogenannte ältere Kirche und die grössere, eigentliche Hauptkirche des Klosters. Die letztere erscheint als eine mächtige romanische Gewölbkirche streng und schmucklos ausgeführt, wie es bei den Kirchen der Cistercienser Sitte war. Sie ist um die Mitte des 12ten Jahrhunderts gegründet und 1186 eingeweiht worden; die Behandlung ihrer Formen entspricht völlig dieser Bauzeit. Die sogenannte ältere Kirche (falls dies Gebäude überhaupt eine eigentliche Kirche war) bildet einen oblongen Raum, der durch zwei Säulenstellungen mit überhöht spitzbogigen Kreuzgewölben in drei Schiffe von fast gleicher Breite und Höhe geschieden wird und an der einen (gen Süden belegenen) Schmalseite mit einem kleinen quadratischen Ausbau versehen ist. Alles Detail hat hier die zierlich elegante Ausbildung des spätromanischen Styles. Die Herausgeber bemühen sich zu erweisen, dass dies die ursprüngliche, zu Anfang des 12ten Jahrhunderts erbaute Kirche sei, da sie wirklich an der Stelle befindlich ist, wo die älteren Klostergebäude, die im Anfang des 13ten Jahrhunderts in ein Hospital verwandelt wurden, standen. Mir scheint kein Zweifel, dass sie eben zu den letzteren Anlagen gehöre und gleichzeitig mit ihnen aufgeführt wurde, indem die Detailbildungen den Formen dieser spätern Zeit völlig entsprechen. (Da die Parteien in Betreff des romanischen Uebergangsstyles einander in Deutschland noch kämpfend gegenüberstehen, so mag es hier an dieser Andeutung genügen. Wenn aber die Herausgeber bei dieser Gelegenheit sich auf mein Handbuch der Kunstgeschichte beziehen zu dürfen meinten, so hätten sie doch füglich auch von dem Hauptinhalt der angezogenen Seite Notiz nehmen sollen.) — Auf 6 folgenden Kupferblättern, von denen eines ein Doppelblatt ist, wird sodann die im Jahr 1093 gegründete und 1156 eingeweihte Abteikirche von Laach dargestellt, die in ihrer majestätischen Gesammtcomposition, in der vortrefflichen räumlichen Anordnung des Innern, in der reichen, principmässigen Durchbildung als eins der Musterbeispiele des romanischen Baustyles zu betrachten ist. Wenn wir über diese so höchst wichtige Kirche bisher nur die wenig genügenden Mittheilungen besassen, welche in dem oben genannten Werke von Boisserée enthalten sind, so gewinnen wir in den vorliegenden Blättern schon eine sehr umfassende Anschauung ihrer gesammten Eigenthümlichkeiten. Ein

besonderes, noch umfassenderes Werk über die Kirche von Laach ist von Herrn Chr. W. Schmidt in Trier schon seit längerer Zeit vorbereitet worden und dürfte demnächst ebenfalls erscheinen. — Zwei Blätter geben uns eine Anschauung der Reste der Abteikirche zu Limburg an der Hardt, die, in der ersten Hälfte des 11ten Jahrhunderts gebaut und 1042 eingeweiht, noch als sehr einfache Säulen-Basilika mit flacher Decke, doch zugleich mit eigenthümlicher und interessanter Chor-Anordnung erscheint. — Das letzte Kupferblatt der zweiten Lieferung enthält den Grundriss des Domes zu Speyer, als Anfang der Mittheilungen über ein Gebäude, das, wie arge Schicksale über dasselbe auch hingegangen sind, doch wieder als eines der allerwichtigsten Denkmäler des romanischen Baustyles bezeichnet werden muss. Da über diesen Dom seither noch gar keine genügenden bildlichen Mittheilungen vorliegen, so haben wir schon in der nächsten Fortsetzung des eben besprochenen Werkes wiederum die interessantesten Aufschlüsse zu erwarten.

2) Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur aus Schwaben. Herausgegeben von G. C. Ferd. Thrän, Stadtbaumeister in Ulm. In Commission der Wohler'schen Buchhandlung. Heft I und II. (Jedes Heft mit 5 lith. Blättern und erläuterndem Text in Fol.)

Das Unternehmen, welches unter dem vorstehenden Titel ins Leben getreten ist, hat den Zweck, nicht sowohl jene grossen kirchlichen Monumentalbauten, bei denen die architektonische Gesammtanlage und die daran zur Erscheinung kommenden allgemeinen ästhetischen und konstruktiven Principien als das zunächst Wichtige erscheinen, als vielmehr die kleineren Baudenkmäler und an ihnen (wie es scheint) vornehmlich die Behandlung des architektonischen Details, sodann jene mannigfaltigen, der mehr dekorirenden Kunst angehörigen Werke, welche als Accessorien der Kirchen und Klöster und zum Schmucke des städtischen und bürgerlichen Verkehrs im Mittelalter gearbeitet wurden, zur Darstellung zu bringen. In örtlicher Beziehung werden diese Darstellungen auf die in den schwäbischen Landen vorhandenen Denkmäler beschränkt sein, wo indess der grosse Reichthum an Werken der bezeichneten Art und die Blüthe mittelalterlicher Kunstthätigkeit — wir erinnern vornehmlich an die mannigfach bedeutenden Leistungen der Künstlerfamilie der Syrlin — eine doppelt erfreuliche Ausbeute gewähren. — Der Herausgeber hat seine Unternehmen von einem Standpunkte aus eingeleitet, der die würdigste Erfüllung seiner Aufgabe, die vielseitigste Belehrung für den in Aussicht genommenen Zweck verspricht und in den vorliegenden Blättern bereits gewährt. Seine Darstellungen beruhen auf einem ebenso vollkommenen, frei künstlerischen Verständniss der betreffenden Gegenstände, wie auf einer scharfen wissenschaftlichen Ergründung der Gesetze, aus denen die Formation derselben hervorgegangen ist. Die Zeichnungen bestehen in vollkommen ausgeführten Ansichten der einzelnen Gegenstände, die uns dieselben in ihrer ganzen Erscheinung und Wirkung vorführen, und zugleich in den verschiedensten Grundrissen und Durchschnitten, bei welchen die Maasse überall aufs Genaueste angegeben sind. Der erklärende Text gibt hiezu die erforderlichen historischen und ästhetischen Notizen und ausserdem eine höchst sorgliche, selbst gelehrte Berechnung der vorkommenden Maassverhältnisse und der Grundbezüge derselben.

Das Werk wird in verschiedene Abschnitte zerfallen, deren Anfänge in den Blättern der beiden ersten Hefte vorliegen. Der erste Abschnitt führt die Ueberschrift: „Taufsteine, Ciborien, Altäre, Tabernakel, Chor- und Kirchengestühle etc.“ Hieher gehören 5 Blätter mit den in interessanten gothischen Formen gebildeten Taufsteinen zu Heiningen, Arnegg, Suppingen, und einem sehr zierlich gebildeten Sitzschemel, vom Chorgestühl der Klosterkirche zu Blaubeuren. — Von dem zweiten Abschnitt, „Kapellen und Kirchen“ liegen bis jetzt 2 Blätter vor, welche den Grundriss und Details der Kirche zu Faurndau, einer Säulenbasilika romanischen Styles, enthalten. (Dieselbe wird im Ganzen auf 14 Blättern dargestellt werden.) — Von dem dritten Abschnitt, „Oeffentliche Brunnen“ sind bis jetzt 3 Blätter gegeben, die zu den auf 11 Blätter berechneten Darstellungen jenes bekannten Brunnendenkmals zu Ulm gehören, das, unter dem Namen des „Fischkastens“ bekannt, von Jörg Syrlin im Jahr 1482 ausgeführt und im Jahr 1840, auf Veranlassung der dortigen städtischen Behörden und unter Leitung des Herausgebers, in erfreulicher Weise wiederhergestellt ist. Die ausführliche Darstellung dieses schönen gothischen Architekturwerkes, wie dieselbe in den vorliegenden Blättern begonnen ist, wird gewiss mit besonders lebhaftem Interesse begrüsst werden.

Dem ersten Hefte ist ein „Vorwort“ von der Hand des Herrn Professor Hassler zu Ulm beigegeben. Es heisst hierin gegen den Schluss: „Kaum brauche ich hinzuzufügen, dass ein solches Werk, welches uns wesentliche Theile der Hinterlassenschaft einer grossartigen, in ihrer künstlerischen Bedeutung noch lange nicht genügend verstandenen und gewürdigten Vorzeit durch die getreuesten Nachbildungen in grossem, deutlichem Maassstabe vor das Auge führt und so wenigstens ein Bild vor dem Untergange rettet, seinen selbständigen antiquarischen Werth habe. Ein solches Werk kommt mir vielmehr vor wie eine Janusgestalt. Blickt es einerseits rückwärts in die Vergangenheit und liefert uns Studienblätter für die Kunstgeschichte, so blickt es auf der andern Seite auch vorwärts in die Zukunft und bezeichnet uns dieselben Blätter als Studien für künstlerische Bildung: wie sie denn unzweifelhaft auch für verwandte Zwecke als Vorlegeblätter in Gewerb- und polytechnischen Schulen mit Nutzen werden angewendet werden können.“ — Ich kann dies letztere nur mit vollkommener Ueberzeugung bestätigen. Die Gründlichkeit und Tüchtigkeit einerseits, die breite, ächt künstlerische Behandlung andrerseits zeichnen diese Blätter zu sehr aus, als dass man sie bei Zwecken der angedeuteten Art — falls man nicht überhaupt das Auge vor dem Mittelalter verschliessen will — ausser Acht lassen sollte.

3) Die Grabmäler des Hauses Nassau-Saarbrücken zu St. Arnual, Saarbrücken und Ottweiler. Herausgegeben von Christian Wilhelm Schmidt. Inhalt: Neun Kupfertafeln. Trier, 1846. (Fol.)

Ein Heft, das sich seiner ganzen äussern Einrichtung nach den von Herrn Schmidt herausgegebenen und nunmehr vollendeten Trier'schen Baudenkmälern anreiht und als Supplement derselben aufzufassen sein dürfte. Einige Darstellungen sind dieselben, wie schon in seinen Baudenkmälern. Die bei weitem überwiegende Mehrzahl derselben enthält die Grabmonumente der Kirche von St. Arnual bei Saarbrücken, welche ein

förmliches Mausoleum des Hauses Nassau-Saarbrücken bildet. Ein vorzüglich interessantes Monument gehört dem 14ten, ein anderes, ebenfalls von höherem Werth, dem 15ten Jahrhundert an. Ihnen folgt eine grosse Anzahl von Denkmälern der späteren Zeiten des 16ten und aus dem 17ten Jahrhundert, mit barocken Architekturen und sonstigen dekorirenden Beiwerken im Charakter dieser Epoche versehen. Den letzteren reihen sich einige aus dem Anfange des 18ten Jahrhunderts an. Eigentlich künstlerisches Interesse gewähren nur jene früheren Werke, doch geben auch die übrigen ein charakteristisches Bild für die wechselnden Geschmacksrichtungen der verschiedenen Zeiten. Ausser dem genealogischen Interesse (das unsre Zwecke natürlich nicht berührt) sind diese Denkmäler zugleich, da sie überall die Bildnissgestalten der betreffenden Personen enthalten, auch für das Kostümstudium in mehrfacher Beziehung nicht unwichtig. Die gestochenen Abbildungen bestehen in genauer Umrisszeichnung.

Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — I. Marienbilder. Für Bildhauer, Maler und alle Freunde deutscher Kunst gezeichnet, gestochen und mit kurzen Notizen herausgegeben von Friedrich Wagner. Text in deutscher, französischer und englischer Sprache. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg, Verlag von Konrad Geiger. 1847. Gr. 4.

(Kunstblatt 1847, No. 24.)

Das vorstehend genannte Heft enthält eine höchst anziehende Uebersicht von Stein- und Holzbildwerken Nürnbergischer Kunst, welche die Maria als Jungfrau, als beglückte oder klagende Mutter und als Himmelskönigin darstellen. Für die poetisch-gemüthvolle Auffassung des Mariencharakters in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters giebt dasselbe eben so schätzbare Belege, wie für den Gang der Entwickelung und die eigenthümliche Blüthe der vaterländischen Kunst. Von feierlich schlichten Darstellungen im germanischen Style des 14. Jahrhunderts werden wir zu den charakteristisch ausgeprägten des 15. und der früheren Zeit des 16. geführt und begegnen zuletzt einer nicht minder schönen aus späterer Zeit des 16. Jahrhunderts, in der die heimische Auffassungs- und Darstellungsweise nach den grossartigeren Linien und Formen der italienischen Kunst jener Zeit umgebildet erscheint. Neben den Werken bekannter Meister, wie A. Kraft und V. Stoss, finden wir andere von solchen, deren Namen die Kunstgeschichte nicht mehr weiss, die aber das Gepräge nicht geringerer Vollendung tragen. Zu diesen gehört insbesondere jene, in neuerer Zeit mit Recht so berühmt gewordene Holzstatue der klagenden Maria in der Sammlung der königl. Kunstschule zu Nürnberg; sodann eine ungemein tief empfundene und in edelstem Wohllaut der Linien durchgeführte Gruppe der Maria, die über dem Leichnam des Sohnes betet; ebenfalls aus Holz geschnitzt, befindet die letztere sich in der dortigen Jakobskirche. Mit Ausnahme dieser Gruppe sind sämmtliche Darstellungen nur der einzelnen Gestalt der Madonna (doch gelegentlich mit dem Kinde auf dem Arme) gewidmet und enthalten sie theils für sich bestehende Statuen, theils aus

grösseren Compositionen entnommene Figuren. Die Zeichnung ist überall mit sicherem Verständniss, der halbausgeführte Stich in erfreulicher Tüchtigkeit gearbeitet. Das Heft, dem ein zweites mit der Darstellung von Christusbildern in ähnlicher Anordnung und ein drittes mit Aposteln, Heiligen- und Portraitstatuen folgen soll, wird mit um so grösserem Beifall aufgenommen werden, als durchweg für bildliche Herausgabe und Bekanntmachung der Sculptur des deutschen Mittelalters noch ungemein viel zu thun ist.

Man könnte sich vielleicht zu einer tadelnden Bemerkung darüber veranlasst sehen, dass der Herausgeber hauptsächlich nur einzelne Gestalten und nicht auch grössere Compositionen, zumal wenn jene aus diesen entnommen sind, gegeben hat. Die Bemerkung würde aber müssig sein, da der Herausgeber vollkommen berechtigt war, zu geben was er wollte, und da eine solche Uebersicht gleichartiger Charaktere in verschiedenartiger Auffassung, je nach Epochen und künstlerischen Individualitäten jedenfalls interessant ist und eine Blumenlese bildet, deren Veröffentlichung man nur mit Dank anerkennen kann. Vielleicht indess wird dem Herausgeber soviel Beifall zu Theil, dass er sich später auch zur Darstellung grösserer Compositionen entschliesst, die wir sodann allerdings nicht minder willkommen heissen würden.

---

1) Die Heidengräber am Lupfen (bei Oberflacht). Aus Auftrag des württembergischen Alterthumsvereins geöffnet und beschrieben von dem k. württ. Hauptmann v. Dürrich und Dr. Wolfgang Menzel. Stuttgart, 1847. (28 S. in 4.). — Dazu:

2) Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthumsvereins. Drittes Heft. Stuttgart, 1846. (1 Textblatt mit Holzschnitten und 4 Bl. lith. Abbildungen in Fol.)

(Kunstblatt 1847, No. 26.)

No. 1 enthält die näheren Erläuterungen zu den in No. 2 mitgetheilten Darstellungen. Sie geben ein Bild von der Ausbeute, welche die kürzlich erfolgte sehr umfassende Ausgrabung der obengenannten Gräber gewährte und die für die vaterländische Alterthumskunde von erheblicher Wichtigkeit ist. Nach den Ermittelungen des Herrn Menzel sind dies Gräber heidnischer Alemannen aus der Zeit zwischen dem 4ten und 8ten Jahrhundert, nach dem Aufhören altrömischer und vor dem Eintreten christlicher Einwirkungen. In den sehr mannigfaltigen Gegenständen, welche hier aufgefunden wurden, tritt uns das Bild einer auf eigenthümlicher, völlig primitiver Grundlage schon ziemlich vielseitig ausgebildeten Kulturstufe entgegen. Neben mancherlei, zum Theil sehr zierlich gearbeiteten metallischen Schmuckstücken, zur körperlichen Bekleidung der Menschen und zum Geschirr der Pferde gehörig, neben Waffen und andern Bekleidungsresten (z. B. eigenthümlich zugerichteten Sandalen), neben irdenem Geräth

und einzelnen Glasgegenständen, ist es besonders die grosse Menge verschiedenartigen Holzgeräthes, was die vorzüglichste Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Zimmerer, Büttner, Tischler, Drechsler, Schnitzer erscheinen hier in mannigfacher und erfolgreicher Thätigkeit. Die Leichen sind in Holzsärgen, welche meist aus ausgehöhlten Baumstämmen bestehen, beigesetzt; gelegentlich haben die letzteren eine hausähnliche Form. Zuweilen sind es auch förmliche Todtenbettstellen, mit wohlgeschnitzten Bretterwänden. Ebenso kommen kleinere Behälter ähnlicher Art, einmal auch ein Brettersessel vor. Daneben mancherlei Leuchter, Bütten, Flaschen, Schalen, Teller u. s. w. Als Gegenstände symbolischer Bedeutung sind die zum Theil sehr bunt ausgeschnitzten Todtenschuhe anzuführen. Auf weibliche Beschäftigung deutet ein zierliches Webegeräth, auf männliche (ausser den Waffen) eine Art Laute oder Geige, die eines der Gerippe neben dem Schwerte im Arme hielt. U. dgl. m. Je nach der Laune und Bedürfniss sind hiebei allerlei Verzierungen, die stets auf der Kombination einfachster Formen beruhen und meist in durchaus geschmackvoller Weise ausgeführt sind, angebracht. — Die Bedeutung dieser Funde für die speziell archäologischen Interessen näher nachzuweisen, ist hier nicht der Ort. Hier mag nur darauf hingedeutet werden, wie diese Mittheilungen einerseits von jenen primitiven Stadien künstlerischer Entwicklung, welche uns so fern liegen, wiederum eine sehr belehrende Anschauung gewähren und wie sie andererseits zugleich geeignet sind, den schaffenden Künstler, der sich die Darstellung frühgermanischer Zustände und Begebnisse zur Aufgabe genommen hat, lebendig in die äussern Formen jener Zeit einzuführen. In der That baut sich vor der Phantasie des Betrachters aus diesen und ähnlichen Ueberresten, zumal wenn er dabei zugleich so mancher Mittheilungen von Denkmalen des skandinavischen und namentlich norwegischen Alterthums gedenkt, das Bild jener Frühzeit in so charakteristischer wie eindruckvoller Weise empor.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1847, No. 51.)

---

1) Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausg. von Dr. L. Puttrich etc. Abth. II., Bd. II., Lief. 14 bis 16. Leipzig 1846. Fol.

Die vorliegenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes, über welches zuletzt in Nummer 54 des vorjährigen Kunstblattes berichtet ist, bilden wiederum ein für sich bestehendes Ganzes, unter dem Separattitel: „Erfurt, sein Dom und andere mittelalterliche Bauwerke daselbst.“ Sie enthalten 12 Blatt Abbildungen (sämmtlich, mit Ausnahme des Grundrissblattes, ausgeführte Lithographien), 2 Vignetten und 22 Seiten Text. Der Separattitel bezeichnet den Inhalt, der, bei der Bedeutung Erfurts und seiner Monumente, auf ein lebhaftes Interesse Anspruch hat, obgleich

der Herausgeber sich, seinem Plane getreu, auf eine Auswahl des vorzugsweise Charakteristischen zu beschränken für nöthig fand. Der grössere Theil der Darstellungen ist dem Dome von Erfurt und seinen Nebengebäuden, dem imposanten Mittelpunkte der Stadt, gewidmet. Die seltsame Grundrisscomposition des Domes, durch das verschiedenartige Bedürfniss verschiedener Bauzeiten und durch die besondere Lokalität motivirt, die malerische Anlage über mächtig gewölbten Substructionen, welche den Chor stützen, die schöne Entwickelung gothischer Formen, besonders am Chor und dem eigenthümlich vortretenden Seitenportale, neben Theilen, die ein älteres Gepräge tragen, der pittoreske Kreuzgang in seinen eleganten, theils früh-, theils spätgothischen Formen, — Alles dies wird in mannigfachen charakteristischen Abbildungen vorgeführt. Von den übrigen Monumenten dagegen werden nur einzelne Theile gegeben, wie eine innere Ansicht des einfach gothischen, doch in trefflichen Verhältnissen emporgeführten Chores der (eingestürzten) Barfüsserkirche und Details eben dieser, der Petri-, der Prediger- und Augustinerkirche; aus der Severikirche das prachtvolle spätgothische Tabernakel über dem Taufstein; die bekannte, vor der Stadt stehende gothische Betsäule, und ausserdem ein eigenthümlich interessantes, neben der Krämerbrücke belegenes gothisches Wohngebäude. Es genügt, dieser flüchtigen Aufzählung die Bemerkung hinzuzufügen, dass der Gesammtinhalt der vorliegenden Lieferungen, sowohl in den Abbildungen als in dem historischen und kritisch erläuternden Texte (der von der Hand des Herausgebers herrührt) mit derselben Hingebung und Sorgfalt gearbeitet ist, wie die früheren Mittheilungen desselben Werkes. Zum grösseren Theil haben die Abbildungen zugleich einen vollkommen selbständigen künstlerischen Werth, wozu namentlich auch die von E. Gerhardt mit glücklichster malerischer Wirkung radirte Titelvignette gehört, die einen der älteren Theile des Kreuzganges beim Dom darstellt.

2) Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Herausg. von E. Geier und R. Görz. Lief. III. 1846. (6 Bl. in Fol.)

Ueber Lief. 1 und 2 dieses Werkes s. No. 15 des diesjährigen Kunstblattes. Was dort über das vortreffliche Unternehmen im Allgemeinen gesagt ist, findet seine Anwendung auch auf die dritte Lieferung, die zum grösseren Theile aus unmittelbaren Fortsetzungen der in den beiden ersten enthaltenen Mittheilungen besteht. Namentlich ist es jenes Musterbeispiel romanischer Bauweise, die Abteikirche zu Laach, deren Composition und Formenbildung hier in anderweitigen Gesammtrissen und Detaildarstellungen weiter entwickelt wird. Ausserdem sind in der vorliegenden Lieferung von dem Speyrer Dome weitere Grundrisse (der ausgedehnten Krypta und von oberen Theilen des Gebäudes), sowie ein Grundriss der Abtei zu Schwarzach, einer romanischen Säulenbasilika, enthalten.

3) Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur aus Schwaben. Herausg. von G. C. Ferd. Thrän, Stadtbaumeister in Ulm. Heft III. (5 lith. Abbildungen und 1 Bl. Text in Fol.)

Ueber Heft 1 und 2 dieses Werkes s. ebenfalls No. 15 des diesjährigen Kunstblatts. Auch hier ist auf das dort Gesagte unmittelbar Bezug zu nehmen. Der Inhalt des dritten Heftes besteht nur aus Fortsetzungen des

früher Gegebenen, indem darin 2 Blatt mit Darstellungen des elegant gothischen Fischkastens zu Ulm, 3 Blatt mit Detaildarstellungen der romanischen Kirche zu Faurndau enthalten sind. Wenn diese kurze Angabe hier genügen dürfte, so sieht Ref. sich doch veranlasst, wiederholt ausdrücklich zu bemerken, dass diese Blätter in Verständniss, Auffassung und Wiedergabe mittelalterlicher Kunstformen (sowohl bei denen des gothischen als bei denen des romanischen Styles) mit durchaus vollendeter Meisterschaft behandelt sind und hierin gewiss von keinem Unternehmen ähnlicher Art übertroffen werden. Wenn es überhaupt — woran doch nicht zu zweifeln — für passlich befunden wird, in den Kunstschulen auch mittelalterliche Kunstformen zu lehren, so dürften diese Blätter vor Allem zu Vorlegeblättern zum Nachzeichnen (auch zum Modelliren nach ihnen) geeignet sein.

Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — II. Christusbilder. Herausgegeben von Friedrich Wagner. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg, Verlag von Konrad Geiger. 1847. Gross 4.

(Kunstblatt 1848, No. 2.)

Ueber das erste Heft dieses Werkes, welches die Darstellung von Marienbildern enthielt, und über den Gesammtzweck des Unternehmens haben wir bereits in No. 24 des Kunstblatts 1847 berichtet. Das vorliegende zweite Heft, mit der Darstellung von Christusbildern, schliesst sich jenem in würdiger Weise an und hat auf nicht geringeres Interesse Anspruch, wenn schon wir die Bemerkung nicht unterdrücken können, dass bei Darstellungen dieses Gegenstandes, auch bei den hier ausgewählten Beispielen, das Ungenügende der mittelalterlich-deutschen Kunst (bis ins 16te Jahrhundert hinein) doch störend wirkt. Zeigt der deutsche Künstler auch in der Behandlung des Christuskopfes, in der Darlegung des geistigen Ausdruckes nicht selten eine tiefe seelenvolle Empfindung, so verlangen wir doch nicht minder, zumal bei den vom Gewand entblössten Körpertheilen, die Erscheinung einer würdig organisirten, zum grossen Handeln befähigten Natur, was die deutsche Kunst jener Zeit nicht erreicht; auch trägt der gelegentlich aufgewandte Pomp einer phantastisch geschwungenen oder gebrochenen Gewandung nicht dazu bei, jenen Mangel höherer Kraft vergessen zu machen. Im eigentlich künstlerischen Sinn fühlen wir uns sonach am meisten nur von dem, das Titelblatt bildenden schönen Christuskopfe, nach dem alterthümlichen Kruzifix in der Lorenzkirche, — von der Reliefgruppe von Christus und Maria Magdalena, nach einem der Schnitzwerke an dem sogenannten Rosenkranze in der Burgkapelle, — und von der vortrefflichen figurenreichen Gruppe der Grablegung Christi von Adam Kraft, in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhof angesprochen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abth. I. Bd. II. Lief. 15 u. 16. Leipzig 1847. Fol.

(Kunstblatt 1848, No. 4.)

Die vorliegenden Lieferungen des grossen, seinem Ziele nunmehr rüstig zuschreitenden Puttrich'schen Werkes bilden wieder ein zugleich für sich bestehendes Ganze, unter dem Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke im Grossherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach.“ Die darin enthaltenen Mittheilungen und bildlichen Darstellungen, im Ganzen 22 einzelne Blätter und Vignetten nebst 22 Seiten Text, beziehen sich auf die architektonischen Denkmäler der Wartburg, die zu Eisenach, Jena, Kloster Thalbürgel, Neustadt an der Orla und Weyda. Vorzügliches Interesse gewähren uns besonders die Baulichkeiten der Wartburg und unter diesen vornehmlich die Räume des merkwürdigen sogenannten Landgrafenhauses, eines der schätzbarsten Denkmäler aus der Blüthezeit des romanischen Baustyles. In drei Geschossen emporgeführt, öffnet sich dasselbe nach dem innern Burghofe hin durch brillante Arkaden, die vor den Säulensälen eines jeden Geschosses einen innern Gang bilden. Diese Arkaden waren gänzlich vermauert und sind erst in neuerer Zeit wieder freigestellt und ergänzt worden, seit durch das lebhafte Interesse des Erbgrossherzogs von Sachsen-Weimar, der auch eine Gesammtrestauration der Wartburg in Aussicht genommen, für dieses an Erinnerungen so reiche Schloss eine neue Epoche begonnen hat. In der That dürfte schwerlich ein zweites Beispiel auf unsere Tage gekommen sein, aus dem uns, wie aus dem eben genannten Landgrafenhause, der Glanz und der edle Sinn des fürstlichen Hofhalts zur Blüthezeit des Ritterlebens und des Minnegesanges, um den Schluss des 12ten und den Anfang des 13ten Jahrhunderts, in ähnlich anschaulicher Weise entgegenträte; die Darstellungen, die uns die Dichtungen jener Zeit (z. B. das Niebelungenlied) hievon geben, gewinnen durch die Anschauung jenes Hauses Leben und Gegenwart, und wir sehen seine Arkaden mit Rittern und edeln Frauen erfüllt, welche neugierig auf die fremden Ankömmlinge hinabblicken, wir hören die Worte des vielgereisten Hagene von Troneck, der Wappen und Devisen auf ihren Schilden erklärt, wir wohnen dem Festesjubel in den stolzen Säulensälen bei, wir leben den unheilvollen Kampf mit, der sich dort entspinnt und der mit dem wüsten Hinabwerfen der Todten aus den Galerien auf den Schlosshof endet. Die ganze Anlage und die reichen Einzelheiten derselben im Innern und Aeussern werden uns auf mannigfachen Blättern vorgeführt und sinnvoll erläutert, auch Andeutungen über die bevorstehende gänzliche Wiederherstellung des Gebäudes gegeben. — Sodann ist besonders die schöne, leider nicht mehr vollständig erhaltene Kirche zu Thal-Bürgel interessant, eine Pfeiler-Basilika spätromanischen Styles, an der vornehmlich die elegante Gliederung der Pfeiler und der dieselben verbindenden Rundbögen sammt den rechtwinkligen Umschliessungen der letzteren Beachtung verdient. Die übrigen Darstellungen betreffen, ausser einigen Einzelheiten zu Eisenach, namentlich von der dortigen Nikolaikirche, das in elegant späthgothischer Weise angelegte Portal der Stadtkirche zu Jena, das Rathhaus zu Neustadt

an der Orla, ebenfalls aus späthgothischer Zeit, das durch seine bunten Giebel und vornehmlich durch einen überaus stattlichen mächtigen Erkerbau ausgezeichnet ist, endlich die, nicht sehr bedeutende Wiedenkirche zu Weyda, deren Haupttheile der Epoche des Uebergangsstyls angehören und den schlichten, aber schönen und zumal durch seine wohlerhaltene achtseitig pyramidale Spitze merkwürdigen Mauerthurm des dortigen Schlosses.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1848, No. 10.)

---

1) Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — III. Sculpturen von Schonhofer und Vischer. Herausgeg. von Friedrich Wagner. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg, 1847. Gr. 4.

Nachdem in den beiden ersten Heften dieses Werkes Madonnen- und Christusbilder aus den verschiedenen Epochen der Nürnbergischen Sculptur und in ihnen vorzugsweise Beispiele der künstlerischen Thätigkeit von A. Kraft und V. Stoss gegeben waren, bringt uns das vorliegende Heft andere bildliche Darstellungen, historische Personen, Heilige, Patriarchen, symbolische Gestalten u. s. w., in denen sich die erhabene Ausbildung des germanischen Styles bei Schonhofer und seinen Zeitgenossen und die erneute, zugleich wohl durch italienische Einwirkungen erhöhte Umbildung desselben bei P. Vischer ausspricht. Von Schonhofer enthält das Heft die Statuen Kaiser Karls IV. und Chlodwigs vom schönen Brunnen und die der h. Margaretha aus den Statuen der Vorhalle der Frauenkirche. Schonhofer's Darstellungsweise ist bekannt, und genügt es, darauf hinzudeuten, dass dieselbe in diesen glücklich gewählten Proben charakteristisch wiedergegeben ist. Sodann zwei der schönen und eigenthümlich geschmackvollen Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen von der Brautthüre der Sebalduskirche, die eine gewisse Annäherung an den liebenswürdigen Styl der Kölner Schule verrathen. Von Peter Vischer bringt uns das Heft einen der Apostel und eine Gruppe von zweien der Patriarchen oder Propheten vom Sebaldusgrabe, die sehr interessante und für Vischer's ganze Durchbildung so wichtige Statue des bogenschiessenden Apoll, die sich gegenwärtig in der Sammlung der Kunstschule befindet, das anziehend naive Bild des Kirchenmeisters A. Kress aus seiner in der Lorenzkirche befindlichen Gedächtnisstafel, und schliesslich die Darstellung eines den Abschied Christi von seiner Mutter enthaltenden Reliefs in der Jakobskirche, welches sich dem Vischer'schen Style wenigstens annähert. So bietet auch das vorliegende Heft mannigfaches Interesse dar, und wir hoffen, dass die Andeutungen des geschätzten Herausgebers über eine künftige Forsetzung des Werkes, für welchen Fall er namentlich auch die Mittheilung grösserer Compositionen der Nürnberger Skulptur verheisst, bald in Erfüllung gehen werden.

2) Fünfter Bericht des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Ulm 1847.

Ueber den vierten Bericht vergl. Nr. 54 des Kunstblattes vom Jahr 1846. Mit dem vorliegenden fünften Bericht sind Taf. VI und VII der Folioblätter „zur Architektur und Ornamentik des deutschen Mittelalters, aus dem Münster zu Ulm,“ nebst erläuterndem Text, ausgegeben. Beide Blätter sind nach Aufnahmen und Zeichnungen von E. Mauch von W. Müller gestochen. Das erste Blatt bringt uns vortreffliche und in bester Weise wiedergegebene Details von den Chorstühlen des Ulmer Münsters, sowie eine Darstellung der daran befindlichen charakteristischen Büsten des Verfertigers, des älteren Syrlin, und seiner Frau. Auf dem zweiten Blatt sind Aufriss und Querschnitte des steinernen Weihkessels enthalten, welcher in eigenthümlichster Anordnung den Fuss der, zunächst der Sakristei befindlichen Säule zwischen den Seitenschiffen des Ulmer Münsters umgiebt und ein ungemein anziehendes Beispiel spätgothischer Ornamentik ausmacht. In dem, von E. Mauch geschriebenen und durch die Reihenfolge urkundlicher Nachrichten über die Thätigkeit der Syrlin ausgezeichneten Texte wird diese Arbeit dem jüngeren Syrlin zugeschrieben. Zugleich ersehen wir hieraus, dass wir von einem Mitgliede des dortigen Vereins für Kunst und Alterthum demnächst eine besondere Arbeit über die Stellung Syrlins und seiner Schule in der Geschichte der mittelalterlich-deutschen Holz- und Steinbildnerei zu erwarten haben; wir sehen dieser Arbeit, die eine noch erhebliche Lücke in der vaterländischen Kunst auszufüllen verspricht, mit lebhaftem Interesse entgegen. Ueberhaupt haben wir bei dieser Gelegenheit der schönen Wirksamkeit des genannten Vereins, dessen Sammlungen für Ulm und für alle Freunde der vaterländischen Kunst ein stets erhöhtes Interesse gewinnen, aufs Neue in ehrendster Weise anzuerkennen.

Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Karl Heideloff etc. III. Band oder XIII—XVIII. Heft. Mit 49 Stahlstichen und dem dazu gehörigen Text (50 S.). Nürnberg, 1847. Gr. 4.

(Kunstblatt 1848, Nro. 14.)

Der Meister, der so lange, so hingebend und mit so vielfach glücklichem Erfolge bemüht gewesen ist, für die Anerkennung und Erneuung der mittelalterlichen Architektur und ihrer Einzelformen wirksam zu sein, fährt unermüdlich fort, uns seine Spenden aus den Schätzen, welche er seit 40 Jahren oder länger gesammelt, darzubieten. Schon wieder liegt ein Band seiner Ornamentik vor uns, ebenso reich an Inhalt, ebenso gediegen im Verständniss uud Geschmack seiner Darstellungen wie die beiden früheren. Was im Allgemeinen von den letzteren zu sagen war, gilt auch von diesem neuen Bande. Die innige, herzliche Lust, mit der der Heraus-

geber dem Formenfrühling der mittelalterlichen Kunst nachging, wird auch hier durch ein jedes Blatt bekundet und theilt sich dem Beschauer unwillkürlich mit: es ist der Geist der Romantik in seiner liebenswürdigsten Erscheinung, der durch das ganze Werk waltet. Gleichgesinnte finden hier ein Material, überall so ächt, dass sie sich demselben rückhaltslos hingeben dürfen; die andern, die nicht geradezu zur romantischen Fahne schwören, finden wenigstens die mannigfaltigste Gelegenheit zum nachdenklichen und gewiss auch für sie sehr fruchtbaren Studium.

Ueberblicken wir flüchtig den Inhalt des neuen Bandes, so begegnet uns zunächst wiederum eine Anzahl Blätter, welche den ornamentistischen Architekturformen des romanischen (byzantinischen) Styles gewidmet sind, von seiner älteren barock-phantastischen Weise bis zu seiner späteren mehr gereinigten und maassvolleren Durchbildung. Umfassender sind die Darstellungen, welche der Zeit des gothischen, und zwar diesmal ziemlich ausschliesslich des spätgothischen Styles angehören. Neben mancherlei ornamentistischen Einzelheiten, die, zumeist im grösseren Maassstabe abgebildet, das besondere Formengefüge vortrefflich wiedergeben, wird uns eine ganze Reihenfolge von verschiedenartig dekorirten Thüren, von Fensterkrönungen, Taufsteinen u. dergl. gegeben. Einzelne Blätter verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Ungemein geschmackvoll sind vier Blätter mit reichverzierten Buchstaben in vollständig alphabetischer Folge, die aus spätmittelalterlichen Handschriftblättern entnommen sind. Ein schöner thronartiger Stuhl, ein merkwürdiger Tisch prägen sich ebenfalls der Erinnerung ein. Sehr interessant ist ein, vom Herausgeber entdecktes Plafondgemälde in dem Kaiserzimmer der ehemaligen Reichsveste zu Regensburg; es stellt, in kolossalem Maassstabe, den deutschen Reichsadler dar, gelb auf schwarzem Grunde, von Ornamenten umgeben. Eine Wandmalerei im Pfarrhofe St. Lorenz zu Nürnberg enthält phantastisch-abenteuerliche Schlachtscenen, arabeskenhaft verschlungen; der Herausgeber deutet sie sinnreich auf die Geschichten des Hussitenkrieges. Sehr dankenswerth ist die Mittheilung eines überaus reizend componirten Räuchergefässes und eines ebenso schönen Bischofstabes, beide nach seltenen Kupferblättern von Martin Schön genau copirt. Auch die Darstellung eines Bogenköchers, nach dem Köcher, den der Herkules auf dem Dürer'schen Bilde zu Nürnberg trägt, ist interessant. Umfassendere architektonische Durchbildung zeigen die beiden prächtigen Brautthüren von St. Lorenz und St. Sebald zu Nürnberg, die der Herausgeber in ausführlich restaurirter Gestalt vorführt. Ihnen schliessen sich der schöne Innsbrucker Erker, das „goldne Dachl", und mehrere Blätter mit alten Theilen der Nürnberger Rathhaus-Anlage an etc. etc.

Der Herausgeber verheisst seine Ornamentik des Mittelalters so lange fortzusetzen, als ihm die Vorsehung Leben, Kraft und Gesundheit verleihen werde. Möge uns daher die Freude werden, noch viele Fortsetzungen des schönen Werkes, dem der Beifall des Publikums gewiss nimmer fehlen wird, zu begrüssen! Möge der verehrte Herausgeber mir aber auch hier zum Schluss eine ziemlich ernsthafte Rüge vergönnen. Der Text ist in deutscher und französischer Sprache abgefasst, was an sich Niemand übel deuten wird, und um so weniger, als dadurch dem Einfluss des Werkes und der Anerkennung deutscher Kunstleistungen ein doppelter Spielraum vermittelt wird. Aber auf dem Titel steht zu oberst, sehr gross gedruckt:

„Les ornements du moyen-âge,"

und darunter:

„Die Ornamentik des Mittelalters."

Was sollen die andern Nationen denken, wenn sie ein so gar geringes Selbstbewusstsein an der Stirn eines deutschen Nationalwerkes sehen?

Karl der Grosse nach A. Dürer, gestochen von A. Reindel.

(Kunstblatt 1848, No. 21.)

Nürnberg bewahrte vor Zeiten einen kostbaren Schatz: die Kleinodien und Heiligthümer des heil. römischen Reiches. Die letzteren bestanden aus allerlei ausgezeichneten Reliquien in verschiedenartiger Fassung, die ersteren aus den sämmtlichen prachtvollen Costümstücken nebst Zubehör, welche zur feierlichen Ausrüstung der kaiserlichen Majestät bei der Krönung erforderlich waren. Sie stammten von dem geheiligten Gründer der kaiserlichen Herrschaft, von Karl dem Grossen her und waren Prachtbelege der Kunstfertigkeiten seiner Zeit, zum Theil byzantinischen, auch orientalischen Ursprungs. Kaiser Sigismund hatte sie in der wirren Zeit der Hussitenkriege Nürnberg zur sichern Aufbewahrung übergeben; dort sollten sie für ewige Zeiten verbleiben; doch mussten sie zu jeder Kaiserkrönung, an wie fernem Orte diese auch stattfinden mochte, nachgeführt werden, was stets unter feierlichem Geleit geschah. Alljährlich, bis zur Einführung der kirchlichen Reformation in Nürnberg, wurden sie sammt den Reichsheiligthümern unter grosser Festlichkeit, auf einem Gerüste, das zu diesem Behufe auf dem Markte erbaut ward, öffentlich ausgestellt. Erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts, bei den Wirren der Revolutionskriege, ist dieser Schatz nach Wien übergeführt worden.

Zur Verherrlichung dieses städtischen Besitzthums, wohl um dabei irgend einem besonderen Zweck oder Auftrage zu genügen, scheint Dürer die beiden majestätischen länglich hohen Kaiserbilder gemalt zu haben, welche sich in der städtischen Sammlung zu Nürnberg befinden. Sie stellen, wie bekannt, Karl den Grossen und Sigismund dar. Bisher durch Uebermalungen entstellt, sind diese Bilder (wenigstens das erstere, über dessen gegenwärtige Beschaffenheit dem Unterzeichneten eine nähere Kunde vorliegt), kürzlich aufs Glücklichste gereinigt worden, in einer Weise, dass dem Beschauer die volle Frische der Originalität, unverletzt und ohne irgend eine störende Retouche, entgegentritt.

Durch Herrn Direktor Reindel zu Nürnberg, der sich schon vor einigen Jahren durch seinen Stich nach den vier Aposteln Dürer's den Dank aller Freunde deutscher Kunst erworben hat, ist neuerlich ein Stich nach dem Bilde Karls des Grossen gearbeitet und so eben vollendet worden. Der Stich ist etwas über 17 Zoll hoch und 9¼ Zoll breit. Er führt uns, soweit das überhaupt ohne Farbe thunlich ist, das majestätische Bild in seiner ganzen wundersamen Wirkung gegenüber. Der Kaiser, etwas mehr

als halbe Figur (die, wie unterwärts, so auch zu den Seiten durch die Einrahmung abgeschnitten wird), steht aufrecht vor dem Beschauer da, freilich aber nicht, um irgendwie die Fülle einer mächtigen körperlichen Organisation zur Anschauung zu bringen, sondern zunächst offenbar, um durch den mystischen Schimmer jenes altgeheiligten Ornates die Sinne des Beschauers gefangen zu nehmen. Die schweren Stoffe der Gewandung fallen kaum in Falten nieder; dazu sind sie fast über und über, ebenso wie das anderweitige Schmuckgeräth, mit Steinen, Perlen und Stickerei bedeckt. Von der leichter stofflichen Alba wird fast nichts, als nur ein wenig von den weissen Aermeln sichtbar. Mehr schon von der mässig gestickten Dalmatica und von dem Gürtel, der dieselbe umschliesst. Doch auch sie ist bedeckt von der breiten glänzenden Stola, die sich über der Brust kreuzt und voll niederwärts fällt, und von dem schweren Mantel, den die Spange am Halse zusammenhält. Die Hände, mit reichverzierten Handschuhen bedeckt, halten das alte Schwert und den Reichsapfel. Um das Haupt zieht sich die Krone, deren einzelne Schilder mit kleinen Reliefdarstellungen oder mit Steinen geschmückt sind. Den phantastischen Eindruck zu erhöhen, neigen sich oberwärts in dem schwarzen Grunde des Bildes, zu beiden Seiten des Hauptes, noch zwei Wappenschilde gegeneinander, mit dem Adler Deutschlands und den drei Lilien Frankreichs. Nur das Gesicht des Kaisers zeigt uns die naive Bildung der natürlichen Form. Es ist nichts von dem darin, was man mit dem Worte „ideal“ zu bezeichnen pflegt, vielmehr eine gewisse genrehaft realistische Auffassung. Wohl aber giebt ihm der zugleich breite und gestreckte Knochenbau des Kopfes, das entschieden feste Vorwärtsblicken des Auges, der Trotz der Unterlippe, verbunden mit der majestätischen Eleganz in Haupthaar und Bart einen sehr eigenthümlichen und charakteristischen Reiz. Dürer hat die Poesie des alten Kaiserornates in diesem Kopfe vortrefflich zu concentriren, ihn meisterhaft zum Träger der Gesammtidee des Bildes zu machen gewusst.

Auf der einfachen Einrahmung, die der Kupferstecher ebenfalls gestochen hat, lesen wir, mit mittelalterlichen Buchstaben, die Inschrift:

Dis ist der gestalt vnd biltnus gleich
Kaiser Karlus der das Remisch reich
Den teutschen vnder tenig macht
Sein kron vnd klaidung hoch geacht
Zaigt man zu Nurenberg alle Jar
Mit andern haltum (Heiligthum) offenbar.

Die Aufgabe, diese ganze phantastische Pracht, dabei in der Haltung Dürer'scher Malerei, im Kupferstich wiederzugeben, war eine sehr eigenthümliche; es genügt aber, Reindels Namen zu nennen, um damit zugleich ihre meisterhafte Lösung zu bezeichnen. In all den reichen Details aufs Genaueste durchgeführt, hat das Blatt eine malerisch-harmonische Gesammtwirkung, die das Auge in wohlgefälligster Weise berührt. Der Charakter des Kopfes ist mit dem vollen Verständniss Dürer'scher Ausdrucksweise wiedergegeben, die Eleganz des Haarwuchses aufs Sorgfältigste nachgebildet. Das Blatt vermehrt in überaus schätzbarer Weise den immer noch kleinen Kreis von Publicationen aus der Blüthezeit unserer alten vaterländischen Kunst, und wie Herr Reindel sich hiemit aufs Neue die Freunde

der letzteren zu lebhaftestem Danke verpflichtet hat, so wird ihn auch schon in der Stille der Arbeit selbst der Dank des alten Meisters umschwebt haben.

Jahreshefte des württembergischen Alterthumsvereins. Viertes Heft. Stuttgart, 1847. (4 Bl. Abbildungen und 1 Bl. Text in Folio.

(Kunstblatt 1848, No. 58.)

Das vorliegende Heft enthält wiederum, wie die früheren Hefte desselben Werkes, sehr interessante und schätzbare Mittheilungen. Zwei Blätter sind dem römischen Mosaikboden zu Rottweil gewidmet, der im Jahr 1834 entdeckt wurde und durch ein darüber gebautes Häuschen geschützt ist. Das Blatt giebt die Gesammterscheinung, soviel davon erhalten ist. Der Boden besteht aus mehreren Feldern; auf dem nur mässig beschädigten Hauptfelde ist ein Orpheus in ganzer Figur enthalten; auf den, zum Theil sehr fragmentirten Nebenfeldern sieht man Reste von Wagenrennen, Wettkämpfen, Jagden u. dergl. Das zweite Blatt enthält ein in Farben gedrucktes und die ganze Eigenthümlichkeit des Mosaiks genau nachahmendes Facsimile von Kopf und Oberkörper des Orpheus. Auf das Archäologische, welches sich, mehr oder weniger hypothetisch, an diese im späteren Alterthum nicht unbeliebte Darstellung anknüpft, geht der erläuternde Text näher ein; wir lassen dies dahingestellt und bemerken nur, wie diese Darstellung — und namentlich die Vergegenwärtigung derselben in dem Facsimile — uns von der unzerstörbaren Gesundheit der alten Kunst wieder ein so schlagendes Beispiel giebt. Bei der grossen Rohheit der Behandlung, die durch die Anwendung der grossen, gelegentlich fast einen halben Zoll breiten Farbenwürfel geboten war, ist in diesem Bilde dennoch etwas so geistvoll Lebendiges und zugleich eine solche stylistische Würde, dass wir uns beim Hineinschauen in das Blatt alsbald in eine von breitester Kunstübung und vom ächtesten Kunstbewusstsein getragene Welt versetzt fühlen. Sehr bemerkenswerth ist auch der vortreffliche koloristische Styl, und um so mehr, als derselbe mit einer nur sehr mässigen Scala von Farbentönen hervorgebracht ist; es ist darin etwas nah Verwandtes mit Raphaels malerischen Stylgesetzen. — Das dritte Blatt bringt uns eine Darstellung des heiligen Grabes in der Frauenkirche zu Reutlingen, eine brillante spätgothische Tabernakel-Architektur, in der der Sarkophag des Heilandes steht, das Architektonische mit bildnerischem Schmuck und reichen Ornamenten versehen, am Grabe der Jünger Johannes und die heiligen Frauen — liebliche Gestalten, die eine jede in feiner Stylistik durchgebildet sind — und vorn zwei aufgestützt liegende Kriegsknechte. Das ganze Werk, ohne Zweifel eine Meisterarbeit der schwäbischen Bildhauerschule, ist nach einer ausgeführten Zeichnung von Eberlein, und von Gnauth in Stein gravirt, vortrefflich wiedergegeben. — Das vierte Blatt enthält, in ebenfalls trefflicher Umrisszeichnung, zwei von den Standbildern der württembergischen Grafen in der Stiftskirche zu Stuttgart, von denen in einem früheren Hefte einige Darstellungen mitgetheilt waren.

Der phantastischen Pracht der Barock-Architektur, die sie umgiebt (die Arbeiten rühren aus der Zeit um den Anfang des 17ten Jahrhunderts her) entspricht das Imposante in Körperlichkeit und Darstellung der Figuren, in denen sich hier aber — vielleicht weil für diese Personen ältere Vorbilder benutzt wurden — von den zu jener Zeit beliebten manieristischen Motiven nichts geltend macht.

Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, deren Geschichte, Architektur, Kunstwerke und Denkmale, beschrieben als Andenken an die Restauration und die feierliche Einweihung derselben am Pfingstfeste 1848 von Dr. Fr. Lucanus. Halberstadt etc. (22 S. in 4. und 2 Abbildungen.)

(Kunstblatt 1848, No. 59.)

Unter vorstehendem Titel ist eine kleine Gelegenheitsschrift erschienen, die über ein merkwürdiges mittelalterliches Bauwerk und den Inhalt desselben übersichtliche Auskunft gewährt. Die Liebfrauenkirche ist eine romanische Pfeilerbasilika, die, ursprünglich flach gedeckt, in späterer Zeit, ebenfalls noch in der Periode des romanischen Styles, mit Gewölben versehen wurde. Der Verfasser giebt die näheren Mittheilungen über die Baugeschichte der Kirche. Dieselbe war in neuerer Zeit sehr in Verfall gerathen und ist gegenwärtig, auf Befehl des Königs und auf Grund der von dem Baurath v. Quast abgegebenen Gutachten, gründlich erneut worden, wobei es sich im Einzelnen um eigenthümlich interessante Ausführungen handelte. Chor und Querschiff behielten die Gewölbe, im Schiff mussten sie dagegen entfernt werden. Hier wurde statt ihrer eine flache Bretterdecke (wie ursprünglich) angeordnet. Dabei wurden die alten, bedeutend aus dem Loth gewichenen Mauern der Seitenschiffe, nach der Angabe des Regierungs- und Bauraths Rosenthal zu Magdeburg, gerade gerichtet. Der eine der beiden östlichen Thürme, welche in den Ecken von Querschiffen und Seitenschiffen über den Pfeilern und Gewölben der letzteren errichtet sind, ist sehr baufälligen Zustandes halber abgebrochen und in der alten Form vollständig neugebaut. Vorzüglichst merkwürdig sind die grossen Reliefs, etwa lebensgrosse Figuren Christi, der Maria und der zwölf Apostel, in architektonischen Nischen sitzend, die sich an den Brüstungswänden des Chores, nach den Armen des Querschiffes hin, befinden. Sie gehören durchaus zu den interessantesten deutschen Sculpturen des 12ten Jahrhunderts und sind ebenso durch die allgemeine Würde des Styls, wie durch die Feinheit und den Geschmack der Ausführung ausgezeichnet. Der Verfasser hat die gediegene lithographische Abbildung einer von diesen Relieffiguren, der Maria mit dem Kinde, seiner Schrift beigegeben [1]). Dann haben die alten Wandmalereien, die neuerlich in der Liebfrauenkirche unter der Tünche entdeckt worden sind, namentlich

[1]) Die Abbildung einer andern der Figuren hatte ich schon früher in der Zeitschrift „Museum, Blätter für bildende Kunst“ (1833, No. 13) mitgetheilt. (Vergl. Thl. I. der Kl. Schr., S. 138.)

derjenige grössere Cyklus derselben, welcher gleichfalls noch der Periode des romanischen Styles angehört, ebenfalls ein namhaftes Interesse hervorgerufen. Der Verfasser berichtet über dieselben nach den Mittheilungen, welche Hr. v. Quast im Kunstblatt (1845, No. 54 u. f.) gegeben hatte. Bei der gegenwärtigen Erneuung dieser Kirche sollen auch diese Malereien vollständig erneut worden sein, dem Vernehmen nach aber in einer Weise, dass ihr ursprünglicher, alterthümlicher Charakter einem abweichenden modernen Platz gemacht haben soll.

Festmahl zur Feier des westphälischen Friedensschlusses zu Nürnberg, 1649. — Joachim v. Sandrart pinxt. 1650. Friedrich Wagner sculpt. 1848.

(Kunstblatt 1848, No. 61.)

„Als A. 1649, nach dem leidigen dreissig-jährigen Kriegs-Ungewitter, die liebe lang-verlangte güldene Friedens-Sonne das betrübte Teutschland wieder angeblicket, und die Stände des Reichs, samt den hohen Generalen der inn- und ausländischen interessirten Cronen, theils in Person, theils durch ihre fürtreffliche Abgesandten, zur Execution und Vollziehung des Friedensschlusses, sich nach Nürnberg versammlet: hat auch die, mit vollen Ruhmstrahlen das Reich durchleuchtende Kunst-Sonne, unser Herr von Sandrart, von hoher Hand dahin beruffen, daselbst sich einfinden müssen. Allhier bekame nun sein unvergleichlicher Kunst-Pinsel volle Arbeit, und Gelegenheit, sich der Welt verwunderbar zu zeigen. — Das erste, so ihn daselbst exerciret, ware das Contrafät des Durchlauchtigsten Pfalzgrafens und K. Swedischen Generalissimi Caroli Gustavi, hernach erwehlten Königs in Sweden, in Lebensgrösse, auf einem nach Schulrecht courbettirenden Rappen sitzend. etc. etc. — Aber das herrlichste Werk, so damals aus seinem Pinsel geflossen, ware das in Nürnberg auf dem grossen Rathhaus-Saal A. 1649 gehaltene K. Swedische Friedens-Banquet, worbey alle anwesende hohe Häupter und Abgesandte, auch dieser hochlöblichen Reichs-Stadt Hoch-Edler Magistrat, sich befunden: die er alle und jede, nach dem Leben, darinn abgemahlet und vorgestellet. Unter aller dieser und voriger Arbeit, ward Er von hochermeldtem Pfalzgrafen Carolo Gustavo, die ganze Zeit über, Kostfrey gehalten, auch für das Banquet-Gemälde mit 2000 Rheinischen Gulden, und einer güldenen Ketten von 200 Ducaten (die Er selber Ihme um den Hals geleget) samt dem Königlichen Brust-Bild, regalirt und beschenket. Es hat auch Ein Hoch-Edler Raht daselbst, als Er dieses Gemälde, im Namen der Cron Sweden, auf das Rathaus (da es noch zu sehen ist) geliefert, ihre Erkäntlichkeit und Wolneigung, Ihme mit einem Präsent gut bezeuget.“

So lautet es in dem „Lebenslauf“ des Wohl-Edlen und Gestrengen Joachim von Sandrart, den die dienstergebenen Vettern und Discipeln des Letzteren im Jahr 1675 in den Druck gegeben haben. Das grosse Banquet-

Bild befand sich bis zum Jahr 1809 im Rathhause; gegenwärtig hängt es in der städtischen Gemäldesammlung des Landauerbrüderhauses. Ich kenne den Grund nicht, wesshalb das Bild seine monumentale Stelle, auf der es natürlich von ganz andrer Bedeutung war als in dem bunten Gemenge einer Gallerie, hat aufgeben müssen; beklagenswerth aber bleibt der Mangel an höherem Selbstbewusstsein, an dem Gefühl für die eigne historische Würde allerdings, der die Communen so oft schon zur Beseitigung derartiger künstlerischer Stiftungen veranlasst hat. Das Nürnberger Rathhaus weiss hievon noch andre, noch bedenklichere Dinge zu erzählen. Schon im Jahr 1627 sahen die ehrenwerthen Vertreter der Stadt sich ermüssigt, das mahnungsvolle Denkmal der Reformationszeit, das Albrecht Dürer auf das Rathhaus gestiftet hatte — seine berühmten Bilder der vier Temperamente — an den katholischen Kurfürsten Maximilian von Bayern für dessen Kunstsammlungen abzulassen. Sie wussten damals ganz wohl, was sie thaten, da sie es doch für nöthig fanden, die protestantischen Unterschriften der Bilder abzuschneiden.

Das Sandrart'sche Banquetbild ist sehr naiv componirt. Man sieht den langen Rathhaussaal hinab. Linker Hand, die grössere Hälfte des Bildes einnehmend, erstreckt sich die Festtafel den Saal entlang, an der die edlen Besorger des Friedenswerkes sitzen, vorn die Häupter der beiden Parteien, Carl Gustav, der schwedische Generalissimus, und Octavio Piccolomini, der uns Allen aus Schiller's Wallenstein wohl bekannt ist und dessen Züge auch dem Schiller'schen Charakterbilde so ziemlich entsprechen. Bei dem etwas hochgenommenen Standpunkte überblickt man die ganze Tafel und sieht der grösseren Mehrzahl sämmtlicher Herren ins Gesicht. Auf der Tafel befinden sich kostbare Schmuckaufsätze, deren einer eine brillante Ehrenpforte, ein andrer, wie es scheint, den Berg Parnassus vorstellt; ausserdem eine Menge seltnen Geflügels, das in seinem gesammten Federputz behaglich in den Schüsseln daliegt. Vor Octavio Piccolomini steht ein Teller mit Austern, die von zierlichen Blumenbüschelchen beschattet werden. Jenseit der Tafel steht allerlei Dienerschaft und eine Menge zuschauenden Personals. Diesseit der Tafel, auf der kleineren Hälfte des Bildes, präsentirt sich zunächst in ganzer Figur der reich gallonirte Tafelmeister, in voller Würde seines Berufes zweien Knaben vorschreitend, welche zwei neue Tafelaufsätze, Backwerk, über dem hohe Fichtenbäumchen emporsprossen, tragen. Dem Tafelmeister zur Seite steht der hochedle Magistrat, der sich übrigens um die Herren an der Tafel wenig zu kümmern scheint, und vor den Magistratspersonen sitzt Joachim v. Sandrart, festlich geschmückt, mit Degen und Sporen; er ist so eben im Begriff, den ganzen Vorgang auf eine Tafel aufzuzeichnen, und fordert den Beschauer, zu dem er sich hinauswendet, zur Bewunderung des Werkes auf. Sandrart ist die Hauptperson des Bildes; wir können es Octavio Piccolomini, der ohne Zweifel ein grösseres Recht dazu zu haben meint, nicht wohl verargen, dass er einigermaassen verwundert zu dem Maler hinüberschaut. Die dreieckige Lücke, die sich bei der Disposition des Bildes zwischen dessen grösserer und kleinerer Hälfte bildet, wird durch einen grossen Hund ausgefüllt, der einen Knochen in den Zähnen trägt. Hinter dem Magistrat erhebt sich eine Tribüne mit singenden Knaben, denen ein dicker Cantor phlegmatisch den Takt schlägt; gegenüber eine Tribüne mit sentimentalen Lautenisten; im Grunde des Saales zwei Tribünen mit Posaunisten. Sämmtliche Musiker sind in der Ausführung ihres Berufes begriffen; ob und wie das von den verschiedenen

Tribünen zusammenstimmt, vermag ich nicht zu sagen, — vielleicht ähnlich, wie die berühmte deutsche Einheit, welche dazumal begründet ward. Von dem Gewölbe des Saales hängt eine Menge dicker Blumen- und Laubgewinde herab, mit Kürbissen in ihrer Mitte, die dem Damoklesschwerte nicht ganz unähnlich über den Häuptern der Versammelten schweben.

Die künstlerischen Vorzüge des Bildes beruhen mehr in den Einzelheiten als in der Gesammtcomposition. Sandrart war bei den Venetianern fleissig in die Schule gegangen, hatte sich besonders im Kolorit tüchtig ausgebildet und wurde desshalb als Portraitmaler besonders geschätzt. Er hat auch gerade in jenen Tagen, da so viel angesehene Fremde in Nürnberg waren, eine Unsumme von Bildnissen gemalt, von den einfacher angeordneten, die ihm das Stück mit 50 Thalern bezahlt wurden, oft zwei an Einem Tage. So sind denn auch die Köpfe in dem grossen Bilde, im warmen Ton und im breiten Vortrag, Muster in ihrer Art; besonders trefflich ist hier sein eignes Bildniss. Sonst ist die Menge schwarzer Kostüme dem Bilde nicht sonderlich günstig; dazu ist dasselbe, was seinen gegenwärtigen Zustand anbetrifft, sehr nachgedunkelt und stellenweis kaum noch zu erkennen. — Die Aufgabe des Stechers war nach alledem eine sehr schwierige. Es galt das verdunkelte Werk seiner ursprünglichen Klarheit möglichst anzunähern, das Ganze harmonisch und lebendig zu halten und all den charakteristischen, physiognomisch so verschiedenartigen Einzelheiten doch ihr volles Recht anzuthun. Wir können aber unbedenklich hinzufügen, dass er alles Wünschenswerthe erreicht hat. Der Stich ist in einer gesunden Linienmanier durchgeführt, die bei energischer Haltung zugleich ein hinreichendes Eingehen auf alle die individuellen Feinheiten und Varietäten verstattet hat.

Ein leichter gestochener und in hellbräunlichem Tone gedruckter Rand umgibt den Stich des Bildes. Oberwärts sind in demselben zehn Medaillons mit den Bildnissen der ausgezeichnetsten Personen aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges, die an dem Friedensmahle nicht Theil genommen, enthalten: Pappenheim, Tilly, Wallenstein, Kurfürst Maximilian, Kaiser Ferdinand II., Gustav Adolph, Bernhard von Weimar, Oxenstierna, Mansfeld, Torstenson. Zu beiden Seiten ziehen sich verschlungene Bänder hinab mit den Namen sämmtlicher Herren, die das Festmahl feiern. (Auf dem Bilde selbst sind sie daneben geschrieben.) Unten sind Wappen und andre Embleme angebracht. Mit dem Rande ist der Stich 18 Zoll breit und 13½ Zoll hoch.

Der Unterschrift des Stiches sind noch Verse und eine sinnbildliche Verzierung beigefügt, die von der Zeit, welcher das Bild gewidmet ist, auf die Gegenwart und unsere heutigen Wünsche und Strebungen hinüberführen:

Nach dreissigjähr'gem Krieg in Deutschlands Marken
Der Friede die geschlagnen Wunden heilt,
Doch statt im Innern Eins sich zu erstarken,
Ward mehr und mehr das deutsche Reich getheilt.

Zweihundert Jahre — und rings hört man's tönen:
Weg mit der Trennung! Nur Ein Vaterland!
So lasst uns jetzt die alte Schuld versöhnen,
Reicht euch zum neuen Bund die Bruderhand!

Möge es also sein, mögen es Alle beherzigen, und mögen sie darum auch den Kupferstich des Nürnberger Banquetbildes als ein mahnendes Gedächtnissblatt betrachten! — Freilich, wenn man die Fata Morgana sieht, nach denen unsre werthen Zeitgenossen ihre Arme ausstrecken, wenn man die „parva sapientia" beobachtet, mit der sie die Welt regieren möchten, da kann Einem, fürs Nächste wenigstens, noch nicht ganz zuversichtlich zu Muthe werden.

Im Eingange zu der Biographie des alten Sandrart habe ich eine besondre Stelle gefunden, die ich, trotz der wiederum etwas seltsamen Sprechweise und obgleich sie nicht unmittelbar hieher gehört, den verehrten Lesern dieser Blätter doch nicht vorenthalten will. Sie lautet also:

„Wir sagen dissorts allein, dass unser Hoch-Teutschland zwar vorlängst mit seinem fürtrefflichen Albrecht Dürer und dessen Nachfolgern gepanzert, aber nachmals, durch die leidige Kriegsläufte, gleichwie fast aller anderer, also auch dieser Zierde beraubet worden. Adam Elzheimer, von Frankfurt bürtig, wollte zwar diese fluchtfärtige Göttin bey dem Rock ergreifen, an- und aufhalten: er ward aber bald durch den Tod hinweg gerissen, und sahe man also, gleichwie die Uebung, also auch die Liebe dieser Kunst, bey uns verathemen und verleschen. Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen, und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermassen verdunkelt, dass ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene, dass sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlaffen gehen. Also geriethe solche in vergessenheit, und die jenige, so hiervon Beruff macheten, in Armut und Verachtung: daher sie das Pollet (die Pallete) fallen liessen, und an statt des Pinsels, den Spiss oder Bettelstab ergreiffen musten, auch vornehme Personen sich schämeten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken."

Bitten wir den Himmel, oder legen wir selbst Hand an, die parva sapientia über Bord zu werfen und die rechte und grosse zu suchen, auf dass wir nicht rückwärts gelangen, z. B. in Zustände, wie die eben geschilderten, aus denen sich herauszuarbeiten dem alten Sandrart sauer genug ward, sondern dass wir in Wahrheit vorwärts kommen, und die Kunst mit uns!

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gez. und herausgeg. von C. J. Milde, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischem Text von Dr. Ernst Deecke. 2tes Heft enthält: Glasmalereien und Ziegelfussböden. Lübeck 1847. Auf Kosten des Herausgebers. Fol.

(Kunstblatt 1848, No. 63.)

Ueber das schon vor fünf Jahren erschienene erste Heft dieses schönen Unternehmens habe ich in No. 81 des Kunstblattes vom Jahr 1843 berichtet. Jenes enthielt Darstellungen äusserst merkwürdiger in Erz gravirter Grabplatten, theils in verkleinerten Darstellungen, theils Abdrücke einzel-

ner Theile, durch Formen bewirkt, die unmittelbar über das Original genommen waren. Der Inhalt des neuen Heftes ist in der Ueberschrift bezeichnet. Vorzüglich wichtig sind die hier mitgetheilten Glasmalereien. Diese gehören sämmtlich denjenigen Glasmalereien an, welche die in neuerer Zeit abgetragene Burgkirche zu Lübeck schmückten und sich nun, sorgfältig wieder zusammengesetzt und ergänzt, in den Fenstern der dortigen Marienkirche befinden. Auf zwei Tafeln werden uns die Darstellungen von sechs Fenstern in ihrer Gesammtcomposition und in kleiner Umrisszeichnung vorgeführt; zwei andere Tafeln bringen uns einzelne Darstellungen im grösseren Maassstabe und nach dem Muster der Originale kolorirt. Der Inhalt der Darstellungen sind legendarische Scenen, aus den Legenden des h. Petrus, des h. Hieronymus, der Auffindung des h. Kreuzes, der h. Maria Magdalena etc.; Band- und Rankengewinde bilden den ornamentistischen Einschluss der einzelnen Scenen und vereinigen die Darstellungen jedes einzelnen Fensters zu einem teppichartigen Ganzen. Der Text sucht es wahrscheinlich zu machen, dass der Meister dieser Arbeiten der aus dem Florentiner Gebiet herstammende Francesco, Sohn des Domenico Livi von Gambasso sei, dem sich neuerlich die Aufmerksamkeit der Kunstforscher zugewandt hat, der seit früher Jugend in Lübeck gewohnt hatte, 1436 auf besondere Aufforderung nach Florenz ging und die Glasmalereien für die Fenster des dortigen Domes lieferte. Ich bedaure, von dem stylistischen Charakter der letzteren keine Erinnerung zu besitzen und daher nicht entscheiden zu können, inwiefern sie mit den hier mitgetheilten Lübecker Arbeiten übereinstimmen. Jedenfalls gehören diese ebenfalls dem Anfange des 15ten Jahrhunderts an; ihr Charakter ist übrigens völlig deutsch und zwar haben sie, soweit nach diesen kleinen Abbildungen zu urtheilen ist, grosse Uebereinstimmung mit den späteren Werken der Kölnischen Malerschule, namentlich mit den allerdings nicht häufigen Glasmalereien derselben, welche der angedeuteten Epoche angehören. In ihrer künstlerischen Durchbildung, nach Maassgabe der Stylgesetze dieser Zeit, ist ihnen eine hohe Vollendung nicht abzusprechen, sowohl in Betreff des Lebensgefühls und der Würde der einzelnen Gestalten und der sprechenden Anordnung der einzelnen Compositionen, als in Rücksicht auf den schönen ornamentistischen Rhythmus, der diese zum grösseren Ganzen verbindet und auf den die Glasmalerei bei der Ausfüllung grossräumiger Fenster immer wird zurückkehren müssen. Ja, soweit wenigstens meine Kunde von der Glasmalerei des deutschen Mittelalters reicht, bin ich sehr geneigt, diese Arbeiten für die vorzüglichsten unter den erhaltenen Werken ihrer Gattung zu bezeichnen. Wir sind also im Interesse der vaterländischen Kunstgeschichte dem Herausgeber für diese Mittheilungen zum lebhaftesten Danke verpflichtet. Eine fünfte Tafel bringt uns im Farbendruck eine Anzahl Muster von den Ziegelmosaiken dortiger alter Fussböden, und zwar aus Theilen des dortigen Burgklosters und der Katharinenkirche, sowie eine ähnliche Probe aus dem alten Rathhaussaale zu Lüneburg. Die geschmackvolle Anordnung in diesen Mustern steht der in den ähnlichen Arbeiten italienischer Kunst, die uns neuerdings anderweitig vorgeführt sind, nicht nach.

Das Rathhaus in Bremen. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von K. Gildemeister.[1])

(Kunstblatt 1849, No. 7.)

Die prächtige Façade des Bremer Rathhauses, eines der wichtigsten Beispiele für die deutsche Architekturgeschichte, die bisher meines Wissens nur durch ungenügende kleine Stahlstiche oder mangelhafte Lithographien bekannt war, wird uns in der vorliegenden grossen Lithographie (von 22 Zoll Höhe und 29½ Zoll Breite) in anschaulichster Weise, in einer mit meisterhaftem Verständniss gearbeiteten Darstellung vorgeführt. Die Ansicht ist vollkommen malerisch gehalten und giebt uns einen Blick auf das Gebäude und die gesammte Umgebung in ihrer heutigen Gestaltung. Helle Mittagsbeleuchtung lässt alles Wesentliche in genügendem Relief hervorspringen. Der Platz vor dem Rathhause, der den Vorgrund des Bildes ausmacht, ist von mannigfachen Volksgruppen erfüllt. Dem Beschauer gegenüber, am Ende des Platzes, vor der Mitte des Rathhauses, erhebt sich der mächtige Steinpfeiler, an welchem das ungeheure Riesenbild des grossen, ostwärts abgewandten Rolands lehnt. Rechter Hand schliesst das Bild durch ein gothisches Giebelhaus ab, dem zur Seite der Thurm des alten Domes emporsteigt, dessen Untergeschosse in romanischen, die Obergeschosse in frühgothischen Formen erscheinen. Auf der linken Seite, hinter dem Rathhause vorragend, werden alte Kapellenbauten sichtbar, in spätgothischen, zum Theil zierlichen Formen.

Das Rathhaus selbst ist in seiner Masse ebenfalls ein ursprünglich gothischer Bau. Damit ist jedoch in der Frühzeit des 17ten Jahrhunderts (seit 1602) ein Umbau vorgenommen, der alles Wesentliche, wenigstens an der Hauptfaçade, in den brillanten Formen des Renaissancestyles, nach dem damaligen Stande der Entwickelung desselben in Deutschland, erscheinen lässt. Eine Arkadenhalle, auf zwölf Säulen ruhend, ist dem Erdgeschoss vorgesetzt; über dem mittleren Theil der Halle erhebt sich ein höchst eleganter Erkerbau, mit phantastischen Giebelzierden schliessend; die grossen Fenster des alten Obergeschosses (die an der Seitenfaçade noch den ursprünglich spitzbogigen Schluss haben) sind geradlinig geschlossen und wechselnd mit antikisirenden Flachgiebeln und flachen Bogengiebeln gekrönt. Zwischen den Fenstern aber sind die Kolossalstatuen aus mittelalterlicher Zeit mit ihren gothischen Konsolen und gothischen Baldachinen beibehalten. — Das Ganze, verschiedenartiger Zeit angehörig, ist also nicht als eine selbständig freie architektonische Composition zu betrachten. Dennoch hat die Façade, sowohl im Ganzen wie im Einzelnen, sehr wesentliche Vorzüge. Fürs Erste den Vorzug eines sehr glücklichen Maassverhältnisses. Der Hauptkörper des Gebäudes erhebt sich über der vortretenden Halle mit imposanter Energie, die durch die hohen Fensterdimensionen und das energisch vortretende Krönungsgesims angemessen bezeichnet oder verstärkt wird. Dabei aber ist die eigenthümliche Wirkung der Halle auf keine Weise beeinträchtigt; im Gegentheil macht die Kraft ihrer dorischen Säulen, der kühne Schwung der Bögen, welche die letzteren bei breiten Abständen verbin-

[1]) Zu beziehen von J. G. Heyse in Bremen. Preis 3 Thlr.

den, die derbe Fülle ihrer dekorirenden Theile, besonders bei ihrer oberen Krönung, einen so entschiedenen wie erfreulichen Eindruck. Dasselbe gilt von dem breiten Erkerbau über der Mitte der Halle, der zwar eleganter und feiner gehalten, in dem überall durchgehenden tüchtigen Relief seiner Theile aber doch von den Papiercompositionen ähnlicher Art, die uns die heutige Kunst mehrfach geliefert hat, unendlich weit entfernt ist. Zugleich ist in diesem Erkerbau, in der sinnreichen Verknüpfung und Aus- und Umbildung antikisirender Einzeltheile zu einem neuen Ganzen von eigenthümlich selbständiger Wirkung, eine so wohlthuende Eurhythmie, ein so schönes, sich überall gegenseitig bestimmendes Maass entwickelt, dass ich ihn, wie auch die Halle selbst, unbedenklich zu den schönsten und gültigsten Beispielen des Renaissancestyles rechnen muss. Nur die Brüstung über der Halle erscheint etwas willkürlich in ihren Formen; und noch ungleich mehr, zur barocken, kleinlich spielenden Weise gesteigert, ist dasselbe bei der Giebeldekoration des Erkers und bei den kleineren Giebeln, die ein Paar Dachfenster schmücken, der Fall.

Der Zeichner ist Architekt und hat als solcher in seiner Darstellung überall mit genauer Sachkenntniss, zugleich aber auch mit steter Rücksicht auf die erforderliche malerische Wirkung (auf die ohnehin bei Architekturen des Renaissancestyles und der späteren Zeit so viel ankommt) gearbeitet. Soweit es daher bei einer übersichtlichen Darstellung, wie der in Rede stehenden, thunlich ist, wird uns hier die mannigfachste Belehrung gegeben. Aber nicht blos dies: das Blatt an sich bringt einen durchaus wohlgefälligen künstlerischen Eindruck hervor; wir fühlen uns im Anschauen desselben vor eine so interessante wie charaktervolle lokale Individualität versetzt; die reiche Staffage ist mit vollkommen genremässiger Freiheit, der es auch an Anmuth und Laune nicht fehlt, behandelt, das Ganze in Ton und Stimmung, ohne wohlfeile Effekthascherei, ächt malerisch zusammengehalten. Wenn in der lithographischen Ausführung die Sicherheit des erfahrenen Steinzeichners hie und da vermisst wird, so entschuldigt uns dafür hinlänglich die höherstehende Sicherheit der Originalarbeit, die überall unmittelbar erkennen lässt, was der Künstler gewollt hat.

Ich wünsche dem schönen Blatt umfassenden Beifall, aus den allgemeinen Gründen, die sich aus dem Vorstehenden ergeben, zugleich aber auch aus einem besonderen Grunde. Das Rathhaus ist in seinen Renaissancetheilen überaus reich an dekorirenden Einzelheiten, die sich, wie mir durch einsichtige Männer versichert wird (ich kenne das Gebäude bis jetzt nicht aus eigner Anschauung), durch schwungvolle Behandlung und saftige Fülle überall sehr vortheilhaft auszeichnen sollen. Es würde daher sowohl für die Kenntniss der Kunst jener Epoche als zur fördernden Belehrung der heutigen Kunst gewiss ein sehr dankenswerthes Unternehmen sein, wenn der Zeichner des Blattes sich entschlösse, eine möglichst umfassende Reihe von Detailblättern über die Dekorationen des Rathhauses, ebenfalls in bildlich malerischer Darstellung (nicht im trockenen Umriss) folgen zu lassen. Wir haben von Seiten der Wissenschaft dem Architekturstyl jener Zeit, zumal der Entwickelung desselben in Deutschland, seither noch nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und würden daher jede Gelegenheit, unser Urtheil möglichst gründlich zu berichtigen, sehr dankbar erfassen. Wir können aber auch für unsere werkthätige Kunst, die in der architektonischen Dekoration nur allzu häufig, hier in eine täppische Plumpheit, dort

in eine nüchterne Schüchternheit übergegangen ist, Beispiele und Vorbilder einer lebenvoll gediegenen Fülle recht sehr gebrauchen, und unsere Architekten werden sie hoffentlich um so lieber entgegennehmen, wenn unsere eigene vaterländische Vergangenheit uns diese nützlichen Beispiele liefert.

Leben und Werke des Bildhauers Tilman Riemenschneider, eines fast unbekannten aber vortrefflichen Künstlers, am Ende des 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts. Beschrieben und herausgegeben von C. Becker. Mit 7 Kupfertafeln und 2 Vignetten, gezeichnet von F. Leinecker u. A. und gestochen von L. Regnier. Leipzig, Rudolph Weigel 1849. 20 S. Text. Roy. 4.

(Deutsches Kunstblatt 1850, No. 4.)

Wir empfangen alle Mittheilungen zur Aufhellung unserer vaterländischen Kunstgeschichte mit lebhaftem Danke, besonders aber, wenn sie, in gründlich monographischer Behandlung, einen beachtenswerthen Einzeltheil derselben urkundlich feststellen und, je nach ihrer Aufgabe, Boden und Fundament für den Weiterbau des grossen Ganzen sichern und ordnen helfen. Zu solchen Arbeiten gehört die in der Ueberschrift genannte. Der Name des Meisters, dem dieselbe gewidmet ist, wird den heutigen Freunden der vaterländischen Kunst nicht mehr unbekannt sein. Es genügt, daran zu erinnern, dass das schöne Denkmal Heinrich's II. und der Kunigunde im Bamberger Dome von ihm herrührt; ein Künstler des Ranges, wie er sich in diesem merkwürdigen Sculpturwerke kund gibt, ist eines näheren Eingehens unbedenklich in vollem Maasse werth. So hat auch der Name des Verfassers und Herausgebers bei den Freunden unsrer Kunstgeschichte einen guten Klang. Es bedarf hiernach keines weiteren Nachweises, um den Werth der Gabe darzulegen.

Ueber das Leben Riemenschneider's gibt uns der Verf. die einfachen Mittheilungen, die aus den urkundlich erhaltenen Daten hervorgehen. Dürftig, wie diese sind, zumal in Bezug auf die eigentlich künstlerischen Verhältnisse, gewähren sie doch einen Einblick in die, mit dem bürgerlichen Leben eng verflochtene Lebensstellung des damaligen deutschen Künstlers. Das Geburtsjahr Riemenschneider's ist nicht bekannt. Er stammt aus Osterode am Harz und kam 1483 als Gesell nach Würzburg, wo er für sein ferneres Leben verblieb. Er nahm an der städtischen Verwaltung in Krieg und Frieden Theil, bekleidete zeitweilig die Bürgermeisterstelle, bethätigte sich besonders bei den schwierigen städtischen Maassnahmen zur Zeit des Bauernkrieges und litt unter den Leiden der Stadt persönlich mit. Er starb, hochbetagt, am 8. Juli 1531. Ueber seinen künstlerischen Bildungsgang liegt keine Nachricht vor. Der Verf. bezeichnet seine künstlerische Stellung zu den gleichzeitigen, namentlich fränkischen Meistern der Bildnerei und nimmt besonders ein nahes Verhältniss zu A. Kraft an, ohne ihn doch etwa zu dessen Schüler machen zu wollen. Ich möchte, soweit wenigstens die Eigenthümlichkeiten des vorgenannten Bamberger

Denkmales meiner Erinnerung vorschweben, auf eine etwas abweichende Richtung hindeuten, die mir — vielleicht in Folge des uns unbekannten ursprünglichen Bildungsganges des Künstlers — mehr eine Verwandtschaft zu jener Richtung der damaligen niederrheinischen Malerei zu bezeichnen schien, welche sich in den Bildern des (fälschlich) sogenannten Israel von Meckenen oder des Meisters der Lyversberg'schen Passion ausspricht. Dass sich dann, zumal in den späteren Werken des Meisters, ein grösseres, und zum Theil allerdings ein ziemlich entschiedenes Eingehen auf die vorherrschende Richtung der fränkischen Kunst bemerklich macht, kann bei seinem festen Aufenthalt in Franken in keiner Weise befremden.

Auf die biographischen Notizen lässt der Verf. eine ausführliche Uebersicht der Werke Riemenschneider's — derjenigen sowohl, welche ihm auf den Grund urkundlicher Zeugnisse, als derjenigen, welche ihm nach ihren stylistischen Eigenthümlichkeiten mit Zuversicht zuzuschreiben sind, — und eine Charakteristik ihrer künstlerischen Beschaffenheit folgen. Sie befinden sich zumeist in und an den Kirchen Würzburgs und der Umgegend. Von umfassenderen Werken ist nur jenes Denkmal des Bamberger Domes erhalten, während leider zwei Werke, die ohne Zweifel zu seinen bedeutendsten gehörten, — das bis zur Chorwölbung emporsteigende Sacramenthäuschen und der Tabernakel des Hochalters im Dome zu Würzburg — untergegangen sind. Die beigegebenen Kupfertafeln, auf denen eine Reihenfolge von Einzelmonumenten Riemenschneider's enthalten ist, gewähren in ihrer genauen und feinen Auffassung, in ihrer sorgfältig charakteristischen Ausführung eine vollkommen zureichende Anschauung der Richtung und der Kunsthöhe des Meisters. Das ganze Werk erfüllt hiedurch seine Aufgabe in der erfreulichsten Weise. Von dem Bamberger Denkmal ist übrigens keine Darstellung darin enthalten. Es ist sehr zu wünschen, dass demselben möglichst bald ein selbständiges Werk, gewissermaassen als Ergänzung des vorliegenden, gewidmet werden möge. Es würde hinreichen, wenn die zahlreichen Darstellungen desselben auch nur im Umriss wiedergegeben würden.

Wenn ich schliesslich ein Bedenken gegen die Auffassungsweise des Verfassers aussprechen darf, so besteht dies darin, dass er, wie es mir scheint, bei dem gemüthlichen Versenken in das Wesen seines Meisters die künstlerische Bedeutung desselben doch etwas zu hoch angeschlagen hat. Die Ausdrücke, deren er sich zur Bezeichnung seiner Eigenthümlichkeiten und seines Werthes im Allgemeinen bedient, sind doch zu unbedingt, selbst wenn es sich nur um den Vergleich mit andern gleichzeitigen Meistern der Heimat handelt. Der Verf. stellt ihn gelegentlich mit A. Kraft parallel, namentlich bei dem muthmaasslich letzten Werke Riemenschneider's, einer grossen Reliefdarstellung der Klage über dem Leichnam Christi; während er meines Erachtens gerade in diesem Werke (von dem ein trefflicher Kupferstich vorliegt) gegen die volle Lebenskraft, die starke Entschiedenheit Kraft's, sogar gegen dessen Grösse des künstlerischen Sinnes, nicht ganz unerheblich zurücksteht. Riemenschneider möchte vielleicht mehr als ein liebenswürdiger, denn als ein grosser Meister zu bezeichnen sein. — Ueberhaupt aber macht es einen eigenthümlichen Eindruck auf unser Gefühl, wenn wir nach längerer Entfernung von unsrer mittelalterlichen Kunst nach Beschäftigungen, die das Bedürfniss einer unsere Seele ausfüllenden, unser Sein und Wollen kräftigenden künstlerischen Ganzheit in uns rege gemacht, zu jener zurückkehren. Sie giebt unserm gereiften Bedürfniss

keine volle Befriedigung mehr, wir finden jene Ganzheit nicht. Grosse begabte Meister haben sich in einzelnen glücklichen Momenten emporzuraffen gewusst: die Gesammtkunst jener Zeit ist eine Psyche mit gebundenen Flügeln. Das soll freilich nicht hindern, dass wir ihr Streben und Träumen, schon weil es unsre Väter waren, die gestrebt und geträumt, nicht mit Liebe auffassen sollten; aber ebenso darf uns unsere Pietät die Beschränktheit jener Existenz nicht verkennen lassen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Zweite Abth., die Königl. Preuss. Provinz Sachsen enthaltend. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Puttrich. Band II, Liefr. 17—20. Leipzig, 1848. Fol.

(Deutsches Kunstblatt 1850, No. 7.)

Das Puttrich'sche Werk, in seiner vielseitigen Bedeutung für die Geschichte der Kunst und der Cultur im nordöstlichen Deutschland allgemein anerkannt, geht nunmehr immer entschiedener seiner Beendigung entgegen. Wir geben im Folgenden über die neuesten Mittheilungen dieses Werkes kurzen Bericht.

Lief. 17 u. 18 der zweiten Abtheilung führen den Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke in den gräflich Stolberg'schen Besitzungen am Harz.“ Es sind 11 Blatt Abbildungen und 18 Seiten Text. Die Mittheilungen haben, für die kunstgeschichtliche Forschung, besonders ein zweiseitiges Interesse. Einige Darstellungen beziehen sich auf die Epoche der romanischen Architektur: die alten Baulichkeiten von Kloster Ilsenburg (einfach alte und verbaute Säulenbasilika und interessanter Kreuzgang) und die zwar ebenfalls baulich veränderte aber äusserst merkwürdige Kirche des unfern von Isenburg belegenen Drübeck, deren Darstellungen leider etwas mangelhaft ausgefallen sind, während im Uebrigen die Mittheilungen dieser Hefte den früheren des schönen Werkes an Werth nicht nachstehen. Andere Darstellungen gehören dagegen der spätest mittelalterlichen Zeit an, indem sie uns Holz- und Fachwerk-Gebäude, zu Wernigerode und zu Stolberg, vorführen, deren Formen das Gepräge des letzten gothischen und des Renaissance-Styles tragen und einen phantastischen, zum Theil auch dem Barocken schon sich zuneigenden Eindruck gewähren.

Lief. 19 u. 20 führen den Separattitel: „Bauwerke des Mittelalters in der Königlich Preussischen Lausitz.“ Auch dies sind 11 Abbildungen, mit 16 Seiten Text. Die Mehrzahl der Darstellungen gehört der alten Stadt Görlitz, namentlich der mächtigen Petrikirche daselbst, an. Von dem brillanten spätromanischen Style, aus der früheren Bauzeit dieser Kirche zu Anfange des 13ten Jahrhunderts, giebt eine Darstellung des zierlichen Hauptportales Zeugniss. Der Hauptkörper des Gebäudes aber ist spätgothisch, aus der Zeit des 15ten Jahrhunderts. Ein Blatt u. A. gewährt einen Durchblick durch das fünfschiffige Innere, wo die kanellirten Pfeiler schlank und kühn emporsteigen und über ihnen das schwebende

Geäste des bunten Gurtengewölbes sich erhebt, — eine Weise architektonischer Behandlung, die von der strengen Gothik des 13ten Jahrhunderts so unendlich verschieden ist und doch des grössten ästhetisch vollkommen gerechtfertigten Reizes nicht entbehrt. Ein anderes Blatt zeigt uns das Innere der ebenfalls sehr interessanten Krypta der Petrikirche, aus derselben späten Periode der vaterländischen Baukunst, in der wir — schon seit der Titurel bei der Schilderung des Graltempels auf Mont Salvatsch gegen das Kryptenwesen so heftig geeifert hatte — sonst keine Gruftkirchen zu finden gewohnt sind. Die Anlage ist hier indess durch lokale Bedingnisse gerechtfertigt; auch weist der Herausgeber nach, dass vermuthlich, obgleich die geschriebene Tradition dem zu widersprechen scheint, die Reste einer älteren romanischen Anlage hiebei benutzt sind. Dann wird uns die heil. Kreuzkapelle, wiederum aus dem 15ten Jahrhundert, nebst dem isolirt daneben stehenden heil. Grabe, — welches letztere eine wirkliche leidlich genaue Kopie des heil. Grabes zu Jerusalem ist, — vorgeführt. Ein imposantes Beispiel städtischen Befestigungsbaues aus der Spätzeit des Mittelalters gewährt uns der kühne „Kaisertrutz“ (eins der Thore von Görlitz), ein Beispiel üppigen Renaissance-Styles der Zugang zu dem dortigen Rathhause. — Ausserdem zeigen sich uns, andern Orten angehörig, drei kirchliche Backstein-Architekturen: die romanische Klosterkirche zu Dobrilugk; die Hauptkirche von Cottbus und die Nikolaikirche von Luckau, diese beiden aus gothischer Zeit. Weltlicher Architektur endlich gehört das gräflich Lynar'sche Schloss Seese an, von dem eine ansprechend malerische Darstellung gegeben wird.

Desselben Werkes erste Abth., das Königreich, das Grossherzogthum und die Herzogthümer Sachsen-Ernestinischer Linie u. s. w. umfassend. Band II, Lief. 8 u. 9. Leipzig 1849. Fol.

Auch hier gesonderte Abschnitte unter eigenthümlichen Separattiteln. Zunächst: „Mittelalterliche Bauwerke in den Herzogthümern Sachsen-Coburg-Gotha,“ 10 Blatt Abbildungen und 14 Seiten Text. Wichtig sind unter diesen Darstellungen und den weiteren schriftlichen Ausführungen die über die Veste Coburg, einem stolzen Fürstenbau, der sich bekanntlich durch seine alten Theile ebenso, wie durch deren sinnvolle Erneuerung und die darin aufbewahrten mannigfach interessanten Geräthe und Kunstgegenstände der Vorzeit auszeichnet. Die von Witthöft nach Brückner meisterhaft gestochene Titelvignette und ein lithographisches Blatt sind dem Aeusseren der Veste gewidmet. Von den inneren Räumlichkeiten wird uns die Dekoration des „Rosenzimmers“ in den elegantesten Formen später Gothik, und die des „Hornzimmers“ in den prächtig phantastischen Barockformen vom Ende des 16ten Jahrhunderts vorgeführt. Von den Schätzen des Rüstungssaales ist ein mächtiger eiserner Ofen, dessen Platten mit grossen wohlgebildeten Reliefgestalten versehen sind und der dem 15ten Jahrhundert angehört, dargestellt [1]). Ferner sehen

[1]) Andere der in der Veste Coburg vorhandenen Alterthümer, u. A. merkwürdige alte Staatswagen, sollen in dem unter der Presse befindlichen Werke: „Die vorzüglichsten plastischen Kunstwerke des Mittelalters in Gold, Silber, andern Metallen, Elfenbein, Stein, Thon, Holz u. s. w. in Kirchen, öffentlichen und Privatsammlungen vornehmlich Sachsens, Preussens und angrenzender Länder, nach den Originalien gezeichnet von den tüchtigsten Künstlern und in far-

wir eine Ansicht der spätgothischen Stadtkirche zu Coburg, eine Ansicht der Kirche des zum fröhlichen Jagdschlosse umgewandelten ehemaligen Klosters von Reinhardtsbrunn, und zwei Blätter mit Abbildungen von sechs der Grabsteine der thüringischen Landgrafen, welche an dieser Kirche aufgestellt sind. Einer von diesen Grabsteinen, ohne figürliche Darstellung ist nur mit einem phantastischen Ornament romanischen Styles versehen. Die andern Steine enthalten die Darstellungen fürstlicher Personen, doch nicht als eigentliche Portraitbildungen, sondern als ideale Arbeiten aus einer beträchtlich späteren Zeit als der des Lebens der Dargestellten, und zwar aus dem 14ten Jahrhundert. Die sehr charaktervollen Abbildungen bestätigen diese vom Verf. gegebene Bestimmung aufs Entschiedenste. Die Sculpturen sind übrigens für die künstlerische Richtung des 14ten Jahrhunderts, für die technische Behandlung und auch für das Kostüm dieser Zeit zum Theil von namhaftem Werth.

Der Separattitel des zweiten Abschnittes lautet: Mittelalterliche Bauwerke in den Herzogthümern Sachsen-Meiningen-Hildburghausen," 10 Blatt Abbildungen und 16 Seiten Text. Auf die wiederum vortrefflich gestochene Titelvignette (von Witthöft nach C. Wagner) mit der Ansicht des Schlosses Maasfeld, und auf ein Blatt mit der Darstellung eines reichen, aus dem 16. Jahrhundert herrührenden Holzhauses zu Meiningen, folgen sieben Blätter, welche der Stadt Saalfeld gewidmet sind. Die kolossale Ruine der alten Sorbenburg und das friedliche spätgothische Schlösschen neben ihr, — die Brücke mit dem Unterbau der ehemaligen vielbesuchten Wasserkapelle, — die eigenthümliche spätgothische Façade der Stadtkirche, — die Hof-Apotheke, ein hohes Gebäude aus spätromanischer Zeit und mit charakteristischen Details aus dieser Epoche, — das Rathhaus, eine lustig bunte architektonische Composition, wiederum zumeist aus spätgothischer Zeit, — diese Gebäude und zu ihnen gehörige Einzelheiten machen den Inhalt der genannten sieben Blätter aus. Den Schluss macht eine Ansicht des ebenfalls spätgothischen Rathhauses zu Pössneck, mit einem eigenthümlichen Prachtstück von Treppenaufgang und mit hohen reich verzierten Zinnengiebeln.

Der Herausgeber hat den vorstehend genannten Lieferungen seines Werkes besondere Notizblätter über den bevorstehenden Abschluss desselbeu beigegeben. Hienach fehlt für jede Abtheilung nur noch eine Serie Die Schlussserie der ersten Abtheilung wird einzelne im Königreich Sachsen noch vorhandene Bauwerke in Altenzelle, Grimma, Zwickau u. s. w. behandeln und zugleich Einiges aus dem Fürstenthum Reuss mit umfassen. Die Schlussserie der zweiten Abtheilung wird sich auf das Eichsfeld, mit Nordhausen und Mühlhausen, beziehen, auch wird Einiges über die Elbgegenden (Wittenberg, Torgau, Mühlberg) beigegeben werden. Endlich wird als Schluss-Text des Ganzen eine besondere „Uebersicht der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst in Sachsen" folgen. Neben der Bezugnahme auf die in dem Gesammtwerk enthaltenen Darstellungen soll hier zugleich auf einigen Kupfertafeln mit kleineren, rein architektonischen Abbildungen ein „gleichsam encyclopädischer" Ueberblick des Charakteristischen jedes Zeitalters gegeben werden.

bigen Abbildungen zum ersten Male herausgegeben, auch durch historische und artistische Bemerkungen erläutert von Dr. L. Puttrich, Leipzig bei Rud. Weigel, Klein-Fol.," erscheinen.

Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Johann Carl Schultz, K. Preuss. Professor u. Direktor der Prov.-Kunst-Schule zu Danzig. Zweite Lieferung. Danzig, im Selbstverlage des Autors. 1848. gr. Fol.

(D. Kunstblatt 1850, No. 8.)

Der Herausgeber hat die Freunde seines schönen Unternehmens geraume Zeit auf die Fortsetzung warten lassen; wir haben uns indess über die lange Frist, die seit dem Erscheinen der ersten Lieferung verflossen ist, nicht zu beklagen: das Werk fährt fort, seinem Meister Ehre zu machen, mit der zweiten Lieferung im Ganzen noch mehr als mit der ersten. In No. 104 des Stuttgarter Kunstblattes vom J. 1845 hatte ich über den Plan des Unternehmens und über die damals erschienene erste Lieferung berichtet. Ich deutete damals auf den dreifachen Vorzug hin, den sich das Werk — durch die Darstellung bedeutsamer Gegenstände, durch eine künstlerisch freie Behandlung und durch eine von den Kunstliebhabern besonders geschätzte Technik (die Radirung) — zu eigen mache; wir begegnen denselben Vorzügen auch in der vorliegenden Fortsetzung. Besonders interessant ist unter den neuen Blättern zunächst das, welches den mittelalterlichen Stockthurm mit seinem bunten Giebel- und Spitzenwerk und die neben ihm gelegene sogenannte Peinstube darstellt. Beide Bauwerke sind vom Wall aus aufgenommen; man blickt auf die nächstgelegenen Baulichkeiten der Stadt, namentlich auf das Kunstschulgebäude, hinab; das letztere ist mit seinem ursprünglichen Thurmschmuck und dem kupfernen St. Georg auf der Spitze dargestellt, den es vor ein Paar Jahrzehnten durch die prosaischen Nivellirungsgelüste der Zeit eingebüsst hat. Man ist dem wackern Künstler Dank schuldig, dass er, wie das Original des St. Georg für die Kunstschulsammlung, so auf diesem Blatte von der ursprünglichen Anordnung wenigstens ein flüchtiges Bild bewahrt hat. Die Gesammtdarstellung giebt einen der malerischsten Prospecte aus der Umschliessung Danzigs; die Behandlung des Blattes ist in schöner Fülle und zugleich Weichheit des Tons durchgeführt. — Ein zweites, ebenfalls vortreffliches Blatt enthält eine Ansicht des Frauenthores; ein Gebäude von leider schon etwas verflachten mittelalterlichen Formen, und daneben das etwas reichere sogenannte Sonntag'sche Haus, etwa aus dem 17ten Jahrhundert, mit buntem Thurm und Erkergiebeln. Das Frauenthor ist ein Wasserthor; die Ansicht ist vom Flusse aus genommen; der breite Vorgrund des Bildes besteht aus dem Spiegel des Wassers und den Schiffen, die dasselbe bedecken und mit ihren Masten, Raaen und Tauen die dahinter liegenden Architekturen kreuzen. Dies Blatt besonders ist von glücklichster malerischer Wirkung; der Künstler hat hier tiefe Energie des Tons und spielende Luftwirkung in einer Weise zu verbinden gewusst, die in der That in der Radirung nicht häufig zu finden sein dürfte. — Gleiche Meisterschaft der Behandlung zeigt ein drittes Blatt, welches einige Beischläge darstellt, d. h. jene merkwürdigen terrassenartigen Vorbauten der Privathäuser, die sich in Danzig und auch gelegentlich in andern preussischen Städten aus älterer Zeit erhalten haben, der modernen Nüchternheit aber mehr und mehr weichen (wie denn auch der eine der auf diesem Blatt enthaltenen Beischläge nicht

mehr vorhanden ist). Die hier dargestellten rühren, wie fast sämmtliche bemerkenswerthe Privatarchitekturen Danzigs, aus dem 17ten Jahrhundert her und sind mit reich dekorirten Brüstungen im Geschmacke dieser Zeit versehen. Sie gewähren den Eindruck eines ungemein behaglichen Comforts, der die Geschäfte des häuslichen Daseins, wozu unser Norden sonst nicht allzugeneigt ist, gern auf die Gasse hinausträgt und nachbarlichen Verkehr im lebendigen Gange erhält. Wir bedauern im Anblick dieses schönen Blattes auch nur, dass der Künstler dies Element nicht vollständig ausgenutzt und seine Darstellung nicht durch eine entsprechende Staffage belebt hat. — Eine Ansicht der St. Marienkirche, mit den Häusern der Gasse, die sich vor dieselbe hinzieht, befriedigt weniger. Alles ist hier auf malerische Haltung berechnet, aber es fehlt hier an den vermittelnden Lufttönen; auch das gothische Giebel- und Zinnenwerk der Kirche, das stofflich das meiste Interesse gewähren würde, kommt nicht zu seiner rechten Wirkung. — In dieser stofflichen Beziehung ist das wichtigste Blatt eine innere Ansicht des Artushofes, eines der schönsten Säle später gothischer Zeit. Von vier mächtigen schlanken Granitpfeilern wird das buntgegliederte, sternartig sich verschlingende Fächergewölbe getragen, das diesen Raum bedeckt. Die reichste Pracht späterer Zeit erfüllt die Wände; aus den grossen mythologischen Bildern treten in den Vordergründen Einzeltheile, z. B. Hirschköpfe mit ihren Geweihen, auch ganze Thiere oder Menschengestalten, mit phantastischer körperlicher Plastik hervor. Fahnen und andrer Schmuck fehlen nicht. Schiffsmodelle sind an Ketten aufgehängt, die vom Gewölbe niederlaufen. In der Mitte, auf ihrem ursprünglichen Platze, steht die kolossale Marmorstatue des Polenkönigs August III. vom J. 1755, die man in neuerer Zeit indess in einen Winkel zu rücken für gut befunden hat. Alles dies ist auf dem vorliegenden Blatte in vortrefflicher wohlverstandener Darstellung wieder gegeben; doch erlangt dasselbe leider auch keine volle malerische Wirkung, bleibt vielmehr etwas grau im Ton. Hier ist der Uebelstand ohne Zweifel der abweichenden Technik, die der Künstler versuchsweise gewählt hat, zuzuschreiben. Dies ist die neuerlich erfundene stylographische Radirung, bei welcher in eine präparirte Wachsmasse radirt und über letzterer auf galvanoplastische Weise die Formplatte und sodann die Abdruckplatte gewonnen wird. Man arbeitet bei diesem Verfahren eben nicht mit der vollen künstlerischen Freiheit, welche der Nadel und der Hand bei der guten alten Radirmanier auf so erquickliche Weise zu gute kommt; man muss den verschiedenen Tönungen durch verschiedenartiges Aetzen entsagen, die, allem eigensinnigen Spuck des Aetzwassers zum Trotz, doch einen so unbezahlbaren Werth haben; man entbehrt, abgesehen von der grossen Schwierigkeit einzelner Correcturen, der mannigfach bequemen und charakteristischen Mittel zur Nacharbeit, die bei der geätzten Platte nach Belieben durchzuführen ist; und zweifelhaft auch möchte die Festigkeit der galvanoplastisch beschafften Platten sein, — wenigstens schienen mir die von solchen gefertigten Abdrücke, die mir zu Gesichte gekommen, immer etwas Graues zu haben (doch will ich mich durch thatsächlichen Beleg sehr gern vom Gegentheil überführen lassen). Jedenfalls können wir das wohl als sicher annehmen, dass die freie, solide und reiche alte Technik für die Künstler das Beste bleiben wird und dass die in neuerer Zeit erfundenen Surrogate etwa zur Unterhaltung der Dilettanten bestimmt sein mögen. — Doch führen mich diese technischen Bemerkungen von den schönen Danziger Darstellungen ab. Die Ansicht des

Artushofes bleibt bei alledem ein gewiss schätzbares Blatt, und wir müssen dem Künstler immerhin auch dafür dankbar sein, dass er vorübergehend auch die neue Technik eines Versuches nicht unwerth gehalten hat. — Fünf Blätter jeder Lieferung des in Rede stehenden Werkes sollen malerische Darstellungen, ein sechtes Blatt geometrische Risse enthalten. Das letztere bringt hier Risse des gothischen Rathhauses der Rechtstadt Danzig mit seinem schlanken und starken Thurme, dessen Spitze, vom Ende des 16ten Jahrhunderts, sich in phantastisch luftigen Barockformen emporgipfelt. Architektonische Details in grösserem Maassstabe sind beigefügt, auch ein besondrer Umriss des lebensgrossen ritterlichen Fahnenträgers, der, aus Kupfer getrieben und vergoldet, den obersten Schluss der Thurmspitze bildet.

Zwei Lieferungen sollen noch erscheinen; mit der vierten wird der zum Ganzen gehörige Text ausgegeben werden. Wir sind versichert, dass das Unternehmen bei dem vielseitigen Interesse, das es darbietet, einer lebhaften Theilnahme gewiss ist. Wie der Herausgeber im Einzelnen schon darauf bedacht ist, Werke, die in der letzten Vergangenheit untergegangen sind, hier der Erinnerung aufzubewahren, so wird das Ganze für alle Zeit einen monumentalen Werth behalten und bei der meisterhaften Fassung und Wiedergabe der Darstellungen einen steten Reiz gewähren.

Nürnbergs Gedenkbuch. Vollständige Sammlung aller Baudenkmale, Monumente und andrer Merkwürdigkeiten Nürnbergs. In Stahlstichen nach Originalzeichnungen von J. G. Wolff, mit Beschreibung von Dr. Fried. Mayer. Nürnberg, Verlag von J. L. Schrag. (Klein 4.)

(D. Kunstblatt 1850, No. 10.)

Das Werk ist in Heften zu fünf Blatt erschienen, die im Einzelnen schon mannigfache Anerkennung gefunden haben. Gegenwärtig liegen 20 solcher Hefte vor, welche zwei Bände ausmachen, jeder mit einem besonderen gestochenen Titel und mit neun Bogen erläuterndem Text. Das Werk scheint hiemit ein abgeschlossenes Ganzes auszumachen; doch werden noch Supplemente in Aussicht gestellt. — Der Inhalt wird durch den Titel bezeichnet. Es ist eine sehr reichhaltige Sammlung von Prospekten, von malerisch aufgefassten Aussen- und Innen-Ansichten merkwürdiger Gebäude (sowohl der Kirchen, als zahlreicher Baulichkeiten für öffentliche und Privatzwecke des bürgerlichen Lebens), von merkwürdigen architektonischen Einzelheiten (besonders Thüren, Erkern, Chörlein u. dergl.), von plastischen Denkmälern, von dekorativen Werken u. s. w. Alle Zeitalter, von den frühsten mittelalterlichen Bauten, die Nürnberg bewahrt, bis zu den würdigeren Leistungen der Gegenwart herab, sind hierin berücksichtigt. Mehrfach sind zwei Darstellungen auf einer Tafel enthalten, so dass die 100 Tafeln der beiden Bände im Ganzen 121 Darstellungen vorführen. — Es sind überall einfache, aber sorgfältig geführte Umrisszeichnungen mit leichter Schattenangabe, feinen und zumeist geistreichen Croqui's eines

künstlerischen Skizzenbuches vergleichbar. Ihr Verdienst besteht zunächst darin, dass sie dem Beschauer eine belehrende Uebersicht über die Fülle der merkwürdigen Gegenstände, deren wir uns beim Besuche der alten künstlerischen Reichsstadt erfreuen, darbieten, dass sie recht eigentlich, wie es der Haupttitel des Werkes besagt, „ein Gedenkbuch Nürnbergs" ausmachen. Gewiss werden sie schon aus diesem Grunde Vielen eine sehr willkommene Gabe sein. Für eigentlich kunstwissenschaftliche Zwecke das entsprechende Material zu liefern, konnte nicht die unmittelbare Aufgabe dieser leichten Blätter sein. Immer aber enthalten sie auch in dieser Beziehung, bei der feinen und wohlverstandenen Weise, mit der überall die Motive wiedergegeben sind, mannigfach Belehrendes, besonders in den Darstellungen architektonischer Einzelheiten, und namentlich auch in den Blättern, in denen bildnerische, zum Theil noch gar nicht herausgegebene Monumente vorgeführt werden. Ausserdem aber bildet das Werk eine sehr reichhaltige Fundgrube für die malerische Gestaltung der Umgebungen und äusseren Formen des städtischen Lebens, in den Zeiten vom 13ten bis 17ten Jahrhundert. Es wird mithin, wie für die allgemeinen Zwecke künstlerisch bildnerischer Composition, die auf solche Umgebungen einzugehen strebt, so auch ganz besonders für die Zwecke der Theater-Dekorationsmalerei, die in vielen Fällen nur das hier Gegebene zu wiederholen und auszuführen hat, zu empfehlen sein.

Zur Kunde und zur Erhaltung der Denkmäler.

(D. Kunstblatt 1850, No. 12.)

Die „Einladungsschrift der Königl. polytechnischen Schule in Stuttgart zu der Feier des Geburtsfestes Sr. M. des Königs Wilhelm von Württemberg, den 27. September 1849", enthält eine „Abhandlung über die mittelalterlichen Baudenkmale in Württemberg von J. M. Mauch", die das Material unserer vaterländischen Denkmälerkunde auf willkommene Weise vermehrt. Der kundige, mit den Wechselgestaltungen des Bauwesens wohlvertraute Meister giebt uns hier eine anschauliche und fassliche Uebersicht der wichtigeren, dem romanischen Baustyl bis zur Uebergangs-Periode angehörigen Bauwerke Württembergs, von denen wir bis jetzt erst in Betreff einzelner eine nähere Kunde besassen. Die Notizen über die Denkmale der folgenden Epochen sind späterer Mittheilung vorbehalten. Der Abhandlung sind vier Blatt bildlicher Darstellung, von Mauch eigenhändig und also in gediegenster Weise auf Stein gezeichnet, beigefügt: 1) zwei Säulenkapitäle, aus der Stiftskirche zu Ellwangen und der Kirche zu Brenz; 2) ein sehr interessanter Altartisch aus der der Josephskirche zugehörigen Michaelskapelle zu Heilbronn; 3) die reich ornamentirte Schlussrosette des Gewölbes derselben Kapelle, in ihrem Blattwerk die in einzelnen wenigen Fällen auch über Deutschland verstreute Form des direkt arabischen Blatt-Ornamentes nachahmend; 4) ein Theil von dem Aeusseren der Kirche zu Plieningen bei Stuttgart.

Der Verfasser spricht zu Anfang sein schmerzliches Bedauern darüber aus, dass zum Schutze der auf schwäbischem Boden befindlichen Denkmale keine allgemeinen (also von der Regierung ausgehenden) Maassregeln vorhanden sind. Eine empfindliche Rechtfertigung seiner Klage scheint die am Christabend 1848 aus reiner Vernachlässigung erfolgte Zertrümmerung des grossen kupfernen und vergoldeten Kronleuchters der ehemaligen Abteikirche zu Comburg, eines Kunstwerkes aus der Zeit des 12ten Jahrhunderts, zu gewähren.

Gewiss ist es, wie ich mir hiebei zu bemerken erlaube, wünschenswerth und nothwendig, dass zur Erhaltung der Denkmäler unserer Vorzeit eine gesetzliche Grundlage gegeben sei und dieselbe durch die betreffende Staatsregierung gewahrt werde. Aber dies ist nur die eine Seite der Sache, und wird nur von hier aus eine Abhülfe in Anspruch genommen, so möchte die Wirkung leicht illusorisch bleiben. Kommt der Regierung in dieser Angelegenheit keine individuelle Theilnahme entgegen, so muss ihre Thätigkeit beim besten Willen gelähmt bleiben. Diese individuelle Theilnahme aber kann nur durch Privat-Wirksamkeit hervorgerufen werden, und die letztere wird sich aller Orten am zweckmässigsten durch Vereine bethätigen können, wozu, wenn man nicht ausschliesslich Denkmäler-Vereine stiften will, die grosse Menge der vorhandenen Geschichts- und Alterthums-Vereine die bequemste Anknüpfung gewähren dürfte. Ich meine aber, dass die Vereine für den in Rede stehenden Zweck wirklich thätig sein und sich nicht bei gelehrten Vorträgen, gelegentlichen Editionen und gelegentlichen Klagen über den Mangel des Sinnes für ihre Interessen beruhigen müssen. Sie müssen praktisch auf den Sinn des Volkes einwirken, populäre Belehrungen über den Werth der Denkmäler verbreiten (in selbständigen Schriftchen und ganz besonders in den kleinen städtischen Wochenblättern) und mit ihren Agenten überall zur Hand sein, um im einzelnen Fall durch gütliches Besprechen mit den Betheiligten das Wünschenswerthe und Mögliche zu vermitteln.

Und noch Eins erlaube ich mir dabei zu bemerken. Man sei überall sorglichst auf der Hut, dass man in solchen Bestrebungen nicht um ein Haar breit zu weit gehe. Der die Bedürfnisse der Gegenwart missachtende archäologische Eifer, der einseitig übertriebene Purismus hat der schönen Sache der Denkmäler-Conservation schon unermesslich geschadet. Sehr häufig steht die letztere mit dringenden Bedürfnissen der Gegenwart im Conflict: oft wird sich durch verständige Untersuchung und Besprechung ein Mittelweg finden lassen, der beiden Interessen genügt; oft aber muss auch das unbedingte Recht der Gegenwart (denn was sollte aus der Zukunft werden, wenn man immer nur nach der Vergangenheit blicken wollte!) vorangehen, und da gilt es, sich mit Heiterkeit in das Unvermeidliche zu fügen, nicht aber durch unnützes Klagen den Zwiespalt zu vergrössern. Ein wesentliches Element der Denkmäler ist sodann ihr geschichtlicher Zustand, die Art und Weise, wie oft eine Reihe von Jahrhunderten ihnen ihren Stempel aufgedrückt hat. Möge man doch bei allen Restaurationen darauf bedacht sein, hievon möglichst wenig zu verwischen! Es ist eine unglückselige pedantische Liebhaberei, die alten Bauwerke überall auf ihren primitiven Zustand zurückführen zu wollen: im besten Falle erhält man dabei ein Exempel für einen kleinen Punkt der kunsthistorischen Wissenschaft; aber allen späteren Epochen, die das Denkmal

auch zu dem ihrigen gemacht hatten, ist bitter Unrecht geschehen, und dem Beschauer ist das Band, das ihn mit dem Werke verbinden soll, zerrissen und seine persönliche Theilnahme abgekältet. Wer nicht an diesem oder an jenem Abschnitt der kunstgeschichtlichen Studien hängen geblieben ist, wer auf der Höhe der geschichtlichen Anschauung steht und, weil er ein Herz für die ganze Vergangenheit hat, auch die Gegenwart fühlt und die Zukunft ahnt, dem gleichen sich die einzelnen Umwandlungen, die die Jahrhunderte mit den einzelnen Denkmälern vorgenommen haben, zu einer höheren Harmonie aus und sein zur einfachen Natürlichkeit zurückkehrendes Gefühl wird nicht verletzt, mag auch einer gothischen Façade ein Portal im Renaissancestyl vorgebaut oder ein romanisches Innere mit einer Rococo-Dekoration überzogen sein. — Sapienti sat, und vielleicht ein ander Mal mehr.

Einige Bedenken über Raphaels Kreuztragung, nach Maassgabe der Schlesinger'schen Kopie.

(D. Kunstblatt 1850, No. 14.)

Der folgende Aufsatz ist, wie das Datum angiebt, schon vor zwei Jahren geschrieben. Ich hatte ihn für das Stuttgarter Kunstblatt bestimmt, hatte ihn aber wieder zurückgenommen, da er möglicher Weise zum Streit Veranlassung geben konnte, ohne doch sofort zu einem die Sache abschliessenden Resultat zu führen. Ueberdies war die Zeit von so viel gewichtigeren Streitfragen bewegt, dass man den Frieden im eignen Hause doppelt gern bewahrte. Indem ich den Aufsatz jetzt, bei der Eröffnung des neuen Kunstblattes, wieder zur Hand nehme, will es mich doch bedünken, dass das darin Angeregte einer anderweiten Beachtung nicht unwerth sei. Möge die Ketzerei also (wenn es eine ist) in die Welt hinausgehen! Die Wissenschaft will ja den Zweifel, um durch die Kritik zur Wahrheit — oder doch in die grösstmöglichste Nähe der Wahrheit — zu kommen [1].

Berlin, 15. April 1848.

Wir hatten in diesen Wochen politischer und socialer Wirrnisse und Stürme hier am Ort eine künstlerische Ausstellung, die immerhin geeignet war, das beschauliche Gemüth aus dem Drange der Gegenwart in den Kreis idealer, durch ihre historische Abgeschlossenheit zu einer um so ernsteren Sammlung führender Interessen hinüberzuleiten. Es war eine

[1]) Eine Bestätigung meiner ketzerischen Ansicht findet sich in der neusten Kritik des Originalgemäldes von Raphael, von dem hier die Rede ist. Auch Herr von Quandt, in seinen „Beobachtnngen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien, Leipzig 1850", die mir so eben in die Hände fallen, erklärt sich dahin, dass der Kreuztragung nur eine flüchtige Skizze von Raphael zu Grunde liege. Die Ausführung des Bildes schreibt er jedoch, abweichend von meiner oben ausgeführten Hypothese, dem Francesco Penni zu. (Man vergl. seine Darstellung auf S. 240 ff. des genannten Werkes.)

Anzahl, zum grössten Theil im königlichen Besitz befindlicher Kopien nach Raphael, die, im Ganzen vierzig Gemälde, in der Rotunde des Museums aufgestellt waren. Bis auf wenige Ausnahmen nach Staffeleigemälden des grossen Meisters ausgeführt, gaben sie eine so genussreiche wie belehrende Uebersicht über die verschiedenen Epochen seiner Wirksamkeit, von seiner, unter Perugino's Leitung emporblühenden Jugend an bis zu seinem Tode. Die Kopien waren freilich von sehr verschiedenartigem Werth; gaben einige das Bild des Meisters nur wie in einem trüben, andre gar wie in einem übel geschliffenen Spiegel wieder, so wehte uns aus der Mehrzahl doch sein Geist in erfreulicher Frische entgegen und vor Allem hatten wir in Hensel's Kopie der Transfiguration, der bisher in der Charlottenburger Schlosskapelle kein sehr günstiger Platz zu Theil geworden ist, aufs Neue eine Arbeit zu bewundern, wie sie die nachbildende Kunst gewiss nur selten hervorgebracht hat. Eine Reihe von Kupferstichen, theils solche, die Marc Anton nach Zeichnungen Raphaels gearbeitet, theils neuere Blätter nach seinen vatikanischen Fresken, reihten sich an, auch mehrere Originalhandzeichnungen (fast alle aus dem königl. Kupferstichkabinet), unter denen besonders der wundervolle, mit der Feder gezeichnete Entwurf zu dem Fischzug Petri (die zu den Tapeten gehörige Composition) stets nur mit erneuter Lust betrachtet werden konnte. Noch weiter vermehrt wurde die reiche Schau durch die Tapeten, die, mit den bekannten vatikanischen Tapeten (erster Folge) gleichzeitig gefertigt und mit ihnen von gleichem Werth, vor einiger Zeit für das hiesige Museum erworben und kürzlich über der Gallerie der Rotunde, in sehr stattlicher, aber nicht ebenso zweckmässiger Weise, aufgestellt sind.

Unter den Kopien der Staffeleigemälde befand sich auch die Kreuztragung (Spasimo di Sicilia), die in jüngster Zeit durch den Professor Schlesinger, Restaurateur der Gemäldegallerie des Museums, im Auftrage des Königs nach dem in Madrid befindlichen Originale angefertigt ist. Bei der grossen Bedeutung und dem grossen Ruf, den diese Composition unter Raphaels sämmtlichen Arbeiten hat, bei der weiten Entfernung des Originals, die die meisten von uns auf unmittelbare Bekanntschaft mit demselben verzichten lässt, bei der anerkannten Meisterschaft Schlesingers in der Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten der alten Meister waren die hiesigen Kunstfreunde auf die Erscheinung und öffentliche Ausstellung der Kopie lebhaft gespannt gewesen. Man fand aber nicht, was man erwartet hatte, und ein ziemlich allgemeines Missbehagen war unverkennbar. Viele wussten gar nicht, was sie aus einem Bilde machen sollten, das so auffallend von der raphaelischen Behandlungsweise abwich. Einige trösteten sich kurzweg und meinten, es sei eben eine missrathene Kopie; Andre deuteten, nicht ganz ohne sarkastische Bemerkungen, darauf hin, dass der berühmte Restaurator wohl die Absicht gehabt habe, uns einmal auf eclatante Weise zu zeigen, wie Raphaels Bilder, ehe Zeit und Unverstand sie in ihre dermaligen Zustände versetzt, ursprünglich beschaffen gewesen seien, oder vielleicht gar: wie Raphael eigentlich hätte malen sollen. Auf mich, ich bekenne es unumwunden, hat die Kopie bei allem Befremdlichen einen sehr entschiedenen, ich möchte sagen: zuversichtlichen Eindruck gemacht und sich in diesem bei längerem und wiederholtem Beschauen immer fester behauptet; sie hat mir manche Bedenken, die mir schon bei Betrachtung der Kupferstiche der Kreuztragung aufgestiegen waren, auf die ich aber bis dahin kein sonderliches Gewicht legen mochte, bestätigt und näher

motivirt, so dass ich in der That nicht allzuviel zu wagen glaube, wenn ich aus ihr einen Rückschluss auf das Original mache. Allerdings kommt es hiebei zunächst in Frage, inwieweit überhaupt der ursprüngliche Zustand des letzteren noch erhalten und erkennbar sein mag. Schon die Mirakelgeschichte, die Vasari von demselben erzählt: wie das Bild gleich nach seiner Vollendung, also mit noch ziemlich frischen und verletzbaren Farben, nach Palermo eingeschifft worden und wie es, als das Schiff mit Mann und Maus untergegangen, in seiner Kiste den weiten Seeweg nordwärts nach Genua zurückgelegt habe, — schon dieser Umstand dürfte uns schliessen lassen, dass es mit der ursprünglichen Beschaffenheit desselben eine kritische Sache sei; da die Hauptsache des Mirakels aber eben darin bestand, dass das Bild trotz aller ätzenden Kraft des Seewassers völlig unverletzt an der genuesischen Küste landete, so werden wir hiebei unser kritisches Bedenken ausser Spiel lassen müssen, sollten wir auch in rationalistischer Auslegung der ehrwürdigen Tradition gar zu der gewagten Hypothese kommen, dass nicht die Kiste allein, sondern mit ihr zugleich das solide Transportschiff den unbeabsichtigten Weg nach Norden gemacht habe. Dann wissen wir, dass das Bild, als es nach Paris gebracht war, dort von dem Holz auf Leinwand übergetragen ist, und wir können somit leicht auf die Vermuthung kommen, dass diese schwierige Manipulation vielleicht doch starke Verletzungen hervorgebracht und in Folge dessen bedeutende Uebermalung nöthig gemacht haben dürfte. Aber wir kennen genug andre Bilder, bei denen diese Operation mit mehr oder minder guten Erfolgen vorgenommen ist, ohne doch, wie selbst bei Raphaels heiliger Margaretha im Louvre, die dadurch bekanntlich im äussersten Grade angegriffen wurde, den Charakter der Originalität ohne Weiteres auszulöschen. Beruhigen wir uns also auch hiebei, so weit wir es vermögen, und halten wir andrerseits an der Bemerkung fest, wie die Schlesinger'sche Kopie in Allem, was Auffassung, Behandlung, Sonderbarkeiten und Mängel anbetrifft, eine so charakteristische, in sich übereinstimmende Eigenthümlichkeit hat, dass wir dieselbe doch nicht füglich auf Rechnung etwaiger Störungen der ursprünglichen Beschaffenheit des Originales, und ebensowenig, wie es scheint, auf den etwaigen Eigenwillen des Kopisten, dessen Meisterschaft in sonstigen Leistungen der Art überdies zur Genüge bekannt ist, setzen dürfen. Ist Herr Professor Schlesinger, wie es allerdings der Fall sein dürfte, bemüht gewesen, bei Ausführung der Kopie von den ohne Zweifel vorhandenen zufälligen Störungen des Originales abzusehen und dasselbe in möglichster Integrität wiederzugeben, so werden wir ihm auf Grund seiner langjährigen reiflichen Erfahrungen auch hierin einigen Glauben schenken und die Kopie — soweit dies überhaupt bei einer Kopie zulässig sein kann — zur Basis, ich will nicht sagen: eines absoluten Urtheils, aber doch einer nicht unbegründeten Hypothese über die künstlerische Stellung des Originales nehmen dürfen.

Dass die Composition der Kreuztragung, in dem Zusammenfassen der darin enthaltenen Momente, in der dramatischen Entwickelung der Handlung, in der, bei dem Höhenverhältniss des Bildes doppelt schwierigen Anordnung und Gruppirung, eine der genialsten Conceptionen Raphaels ist, bedarf hier keiner Auseinandersetzung. Ich würde nicht bloss das Urtheil mehrerer Jahrhunderte, ich würde das Urtheil eines jeden, für Kunst irgend empfänglichen Gemüthes unberücksichtigt lassen, wollte ich dem widersprechen. Ich habe also nicht nöthig, hierauf weiter einzugehen; ich wende

mich vielmehr zu der Art und Weise, wie diese Composition in der Ausführung des Bildes individuelles Leben empfangen hat. So sehen wir denn in dem ausführenden Künstler zunächst einen solchen, der die geistigen Anforderungen der Composition allerdings wohl zu würdigen im Stande war. Der Kopf des Simon von Cyrene, der dem niedergesunkenen Erlöser das Kreuz abzunehmen im Begriff ist und sich mit lebhaftem Unwillen gegen die brutalen Schergen wendet, ist im Ausdruck voll ergreifender Energie; der Kopf Christi verräth ebenfalls ein tiefes Gefühl, wenngleich mir die von früheren Berichterstattern (z. B. Mengs) gerühmte Idealität desselben hier nicht so gar entschieden entgegen getreten ist. Bedeutend ist ferner der Ausdruck in den Köpfen der Gruppe der heiligen Frauen; aber er erscheint hier schon nicht völlig frei entwickelt; es ist etwas Maskenartiges darin, das sich im Einzelnen selbst zu manierirten Motiven steigert. Bedenklicher wird es, wenn wir die Aeusserungen körperlicher Thätigkeit in den einzelnen Gestalten und noch mehr, wenn wir das Gefüge des körperlichen Organismus in denjenigen, die gerade mit Energie körperlich handeln sollen, betrachten. Schon die so edel und grossartig componirte Gruppe der Frauen hat in mehrfacher Beziehung etwas Starres; die vorderste, die der niedersinkenden Mutter des Erlösers unter den linken Arm greift, kniet in ziemlich steifer Stellung und hebt den Mantel über dem Haupte der Maria mit ebenso steifer wie kleinlicher Handbewegung empor; Johannes, hinter der Maria, scheint lebhaft bewegt, ohne doch zu einer Aeusserung seiner Bewegung zu kommen; seine Arme verlieren sich hinter den Schultern der Maria, ohne dass man sieht, was er beabsichtigt, ja ohne dass er, wenigstens mit dem linken Arm, überhaupt im Stande wäre, in die Bewegung der Gruppe einzugreifen. Simon von Cyrene und der im Vorgrund befindliche Scherge zeigen eine Mächtigkeit der Muskulatur, die an prunkvolle Ostentation streift, die aber leider mehr blendet, als nachhaltig wirkt. Simon hat in den Massen des Oberkörpers, namentlich der Arme, ein verhältnissloses Uebergewicht über die unteren Theile des Körpers [1]; die Richtigkeit der Muskulatur in seinen nackten Theilen ist mir sehr bedenklich, der rechte Oberarm z. B. setzt in ziemlich monstroser Weise gegen die Schulter an und erscheint dadurch steif. Auch der Scherge im Vorgrund scheint mir in den Körperverhältnissen nicht ganz richtig; jedenfalls werden bei seinem Unterkörper die An- und Einsätze der Glieder und der einzelnen Muskeln mancherlei Bedenken unterliegen, und muss dies entschiedener zu der steif schwebenden Stellung, in der er sich trotz seiner ungestümen Bewegung befindet, beitragen, als der an sich geringfügigere Umstand, dass sein linker Fuss ohne eine Schattenwirkung die Erde berührt [2]. Dann sind die Hände fast durchgehend hart und eintönig, besonders die des Erlösers, Simons und des Schergen hinter diesem. Ausserdem ist noch zu bemerken, dass der wunderliche, langge-

[1]) Man sagt vielleicht: er stehe vornübergebeugt, sein Oberkörper sei dem Beschauer näher, sein Unterkörper ferner und perspektivisch verkürzt. Ich bitte, die Stellung nachzumachen und sich dadurch zu überzeugen, wie wenig hiebei von Vor- und Zurücktreten und von Verkürzung die Rede sein kann. — [2]) Die obige Bemerkung ist, wie ich mich nachträglich nach Herrn Schlesingers näherer Darlegung überzeugt habe, unrichtig. Der Scherge setzt den linken Fuss hinter eine kleine Erderhöhung, die, mit ihrem Saum die Ferse des Mannes streifend, den Schatten verdeckt. Aber ist nicht auch ein solches Arrangement, dessen Räthsel sich erst nach besonderm Studium löst, bedenklich?

streckte, schreiende Mauritanier im Hintergrunde, der in die kleine Lücke zwischen den beiden Hauptgruppen des Vorgrundes eingeschoben ist, die Composition nicht eben in wohlgefälliger Weise ausrundet; und dass die hinteren Partieen des aus dem Thore hervorkommenden Zuges, die Halbfiguren der Reiter und Einiges, was wie Pferderücken aussieht, keineswegs eine klare, dem ausführenden Künstler recht bewusste Composition verrathen, dass hier vielmehr ein nur ziemlich willkürliches Zusammengefüge sichtbar wird, ähnlich wie bei den Füllstücken in den nach Raphaels jugendlichen Compositionen ausgeführten Fresken der Libreria des Sieneser Domes.

Wenn wir hienach die in den Hauptzügen so meisterhafte Composition durch einen Künstler ausgeführt sehen, der allerdings, in geistiger wie in körperlicher Beziehung, eine frappante Wirkung erstrebte, ohne doch der dazu erforderlichen Mittel Herr zu sein, so werden wir durch mancherlei Besonderheiten näher auf seine eigenthümliche Richtung hingewiesen. Die Composition, ich wiederhole es, ist unbedenklich raphaelesk, die Hauptzüge des Einzelnen ebenso. Dies und jenes aber ist trotzdem weder im Charakter Raphaels, noch in dem seiner Schule, zum Theil nicht einmal in dem der damaligen italienischen Kunst. So trägt der Scherge hinter dem Simon, der das Kreuz mit der Linken niederdrückt und mit der Rechten eine Lanze erhebt, eine hellblaue Tunika (beiläufig von unschön kleinlichem Gefälte) und darüber einen hellrothen Oberrock mit nordisch zugeschnittenem Fallkragen, ganz in der Weise, wie wir Aehnliches aus Bildern des Lucas von Leyden und seiner Richtung gewohnt sind. Der Turban auf dem Haupte des einen Reiters könnte etwa an Eigenthümlichkeiten der ferraresischen Schule, kann mit diesen aber ebenso gut an nordische, besonders niederländische Elemente erinnern. Die reichlich und in verschiedenen Mustern angewandten Goldsäume der Gewänder deuten ebenfalls vorzugsweise nach Norden; so auch die etwas ungeheuerlich gebildeten Pferdeköpfe, die in denselben breiten und rundlichen Formen in mehr als einem nordischen Schnitzwerk wiederkehren [1]). Nicht minder entsprechen die Rüstungen der Krieger in Form und Behandlungsweise denjenigen Motiven, die sich, im Uebertragen spätmittelalterlicher auf antike Bildungen, besonders bei den damaligen Niederländern häufig finden. Endlich ist der allgemeine Ton des Bildes — und dies vornehmlich fällt dem Beschauer beim ersten Anblick der Kopie auf — von dem Charakter der damaligen italienischen Schulen ziemlich entschieden abweichend; es fehlt das Lüstre, die Tiefe, das Luftgefühl, das dort bereits überall, ob auch in den verschiedenartigsten Modificationen, zu Grunde liegt; es ist hier etwas körperhaft Starres im Ton, was eben auch nur in der damaligen niederländischen Kunst seine eigentliche Heimat hat; es fehlt selbst nicht an einzelnen Reminiscenzen an die speciellen Farbentöne der flandrischen Schule, wennschon man die Absicht wahrnimmt, dieselben möglichst ins Italienische umzuschmelzen.

Habe ich in alledem richtig gesehen und darf man überhaupt auf die in Rede stehende Kopie (die, ich wiederhole es, in so vielen Beziehungen mit den Kupferstichen übereinstimmt) ein selbst nur hypothetisches Urtheil

[1]) Wenn man Raphael nicht als grossen Pferdemaler gelten lassen will, so wüsste ich doch wahrlich nicht, wo er sonst dergleichen phantastische Missformen von Pferden geschaffen hätte.

gründen, so ergiebt sich ein, zwar nicht sehr erfreuliches, aber doch eigenthümliches und merkwürdiges Resultat. Dass Raphael seine Arbeiten in späterer Zeit zum grossen Theil, gelegentlich auch wohl ganz, von Schülern und Gehülfen ausführen lassen musste, ist bekannt. In der Regel aber waren dies solche Künstler, die sich in den Geist seiner Richtung vollständig eingelebt hatten und deren Kräfte zureichten, um den an sie gestellten Anforderungen zu genügen, so dass, wenn wir in diesen Werken hin und wieder auch den vollen Hauch des grossen Meisters vermissen, sie doch immer, auch in den Elementen der Ausführung, davon noch gestreift erscheinen. Hier erscheint es anders. Wir würden alle die Widersprüche nur durch die Annahme erklären können, dass Raphael einem aus der Fremde, ohne Zweifel aus den Niederlanden eingewanderten Gehülfen, der noch das Gewand seiner Heimat nicht völlig abgestreift und von der italienischen, der raphaelischen Darstellungsweise nur erst Aeusserlichkeiten erfasst hatte, die Ausführung einer Composition, zu der er offenbar nur einen flüchtigen Entwurf geliefert, ganz selbständig überlassen und doch zugleich keinen Anstand genommen habe, das ziemlich zwitterhafte Erzeugniss unter seinem Namen in die Welt zu senden [1]). Ueber die etwanigen Veranlassungen zu einem solchen Entschlusse lässt sich natürlich nichts sagen; die Hypothese findet hiebei vollständig freien Spielraum. Wollen wir aber den Namen des Künstlers wissen, dem ein so ausgedehntes Vertrauen geschenkt gewesen wäre, so können wir, wie es scheint, wohl kaum bei einem andern stehen bleiben, als bei Bernardin van Orley.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Eine Darstellung mittelalterlicher Kunstwerke in Niedersachsen und nächster Umgebung, bearbeitet und herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. — Erste Abtheilung: Mittelalterliche Kunstwerke in Hannover. Lief. I. Hannover, Helwing'sche Hofbuchhandlung. Gross Fol.

(D. Kunstblatt 1850, No. 15.)

Unter vorstehendem Titel kündigt sich ein neues Unternehmen an, das für die vaterländische Kunstgeschichte von Bedeutung zu werden verspricht und dem wir die beste Theilnahme wünschen. Es ist den Denkmalen des zwischen Elbe und Weser belegenen Theiles von Norddeutschland, die bisher im Ganzen noch wenig bekannt sind, gewidmet. Es wird die Kunstwerke vom Anfange des 11ten bis zum Schlusse des 16ten Jahrhunderts und die verschiedenen Gattungen derselben, vorzugsweise jedoch die Werke

[1]) Am Schluss der Arbeit mag Raphael in einzelnen Hauptpartieen allerdings noch einige Meisterstriche hinzugefügt haben. So machte mich Hr. Schlesinger darauf aufmerksam, dass bei den Augen des Christuskopfes eine (auch in der Kopie sorglich nachgeahmte) dreimalige Veränderung sichtbar ist, und dass der Schild, den jener schreiende Mauritanier trägt, erst später über die Figur hingemalt ist, offenbar, um die Gruppen möglichst klar auseinander zu halten.

der Baukunst, umfassen. Bei der Wahl des Darzustellenden soll nicht allein der Kunstwerth entscheiden, sondern auch Dasjenige, was, bei vielleicht geringerem Kunstwerthe, für Geschichte, Gebräuche und Kostüme der Vorzeit beachtenswerth erscheint, Aufnahme finden. Das Ganze wird in einzelne Abtheilungen zerfallen, von denen jede die Kunstwerke eines besondern Bezirkes oder die Darstellungen eines bedeutenderen Gegenstandes umfassen soll. Eine Abtheilung, mit der Bezeichnung „Miscellanea“, ist zur Aufnahme vereinzelt vorkommender Kunstwerke bestimmt.

Das erste Heft, mit dem der Anfang zur Darstellung der Kunstwerke in Hannover gemacht wird, besteht aus sechs Steindrucktafeln, vier Seiten erläuterndem Text, dem mit einem Holzschnitt versehenen Titel und dem Vorwort. Für das Architektonische sind die darin enthaltenen Darstellungen der Marktkirche zu Hannover, eines gothischen Gebäudes von gebrannten Steinen aus der Mitte des 14ten Jahrhunderts, hervorzuheben. Die Kirche ist sehr einfach, doch in charakteristischer Eigenthümlichkeit ausgeführt; sie hat drei fast gleich hohe Schiffe und einen merkwürdigen Chorschluss, — der Chor des Mittelschiffes in der sich ausweitenden, für die Perspektive so günstigen Form, die aus sieben Seiten eines Zehnecks gebildet ist (eine Form, die gleichzeitig auch noch an andern Gebäuden unsres Nordens, aber doch nur selten, zur Erscheinung kommt). Die Pfeiler sind kreisrund und mit einfachen Gurtträgern besetzt. Ein vorzüglicher Grundriss und schöne Aufrisse des Innern geben eine Gesammtdarstellung der Structur; von den eben genannten Gurtträgern ist ein grösseres Profil in den Text eingedruckt. Ich hätte gewünscht, dass auch die Profile von allen übrigen architektonischen Details, so einfach sie sein mögen, in grösserem Maassstabe mitgetheilt wären, da sie überall für die Auffassung des Charakteristischen und für die Feststellung der architekturgeschichtlichen Entwickelungsgesetze von der grössten Wichtigkeit sind; ich glaube, dies dem Herausgeber für die Folge um so mehr zur Berücksichtigung empfehlen zu dürfen, als es scheint, dass gerade das Architektonische (im strengeren Sinne) das Gediegenste seiner Mittheilungen ausmachen wird. Ausserdem ist von dem Innern der genannten Kirche eine malerische Perspektive gegeben; diesem Blatte entspricht eine malerische Ansicht der Cöbelinger Strasse, mit alten, zum Theil nicht mehr vorhandenen Fachwerkgebäuden im Vorgrunde und dem Thurm und einem Theil der Marktkirche im Hintergrunde; beide Blätter sind sorgfältig gearbeitet, doch erreichen sie nicht den beabsichtigten Eindruck der eigentlich malerischen Wirkung. Ein Blatt enthält einige Umrissdarstellungen von Werken bildender und ornamentistischer Kunst, ein andres, in ausgeführter Lithographie, eine Darstellung des Altarbildes aus der Kreuzkirche zu Hannover, ein Mittelbild und zwei Flügel mit der heiligen Sippschaft etc. in sehr zahlreichen Figuren, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. Auch diese Mittheilung ist sehr interessant, doch wäre ein schärferes, mehr charaktervolles Eingehen in die Eigenthümlichkeiten des Originals zu wünschen gewesen. — Der Text giebt genaue Auskunft über die Geschichte und die Structur der Marktkirche; von den Erläuterungen der bildlichen Darstellungen enthält er erst wenige Zeilen.

Nach der Inhaltsangabe über die folgenden Hefte der ersten Abtheilung dürften besonders die hierin in Aussicht gestellten Darstellungen von mittelalterlichen Wohngebäuden mannigfaches Interesse gewähren. Im Uebrigen ist Niedersachsen durch wichtige Architekturen aus früh mittelalter-

licher Zeit ausgezeichnet, die dem Werke ohne Zweifel eine eigenthümliche Bedeutung geben werden. Aber auch an sehr merkwürdigen Werken bildender Kunst ist kein Mangel, wie z. B. die Darstellung seltener Tapeten aus der Zeit von 1300, mit Scenen aus der Geschichte von Tristan und Isolde, demnächst zu erwarten ist.

The monumental brasses of England: a series of engravings upon wood from every variety of these interesting and valuable memorials, accompanied with brief descriptive notices. By the Rev. Charles Boutell, M. A. etc. The engravings drawn and excuted by Mr. R. B. Utting. London, 1849. 4.

(D. Kunstblatt 1850, No. 17.)

In meinem Handbuch der Kunstgeschichte (2. Aufl., 1848, S. 622) habe ich der merkwürdigen bronzenen Grabplatten des Mittelalters gedacht, auf denen sich, zum Theil in sehr reicher und geschmackvoller Weise, die bildlichen Darstellungen in Umrissen gravirt vorfinden. Die wichtigsten Werke der Art, die mir bis dahin in Deutschland bekannt geworden, sind an der genannten Stelle angeführt; zugleich ist daselbst bemerkt, dass auch England reich an solchen Darstellungen sei.

Das in der Ueberschrift genannte Werk enthält eine umfassende Uebersicht der in England vorhandenen Denkmäler verwandter Art. Es sind die Darstellungen von 140 Monumenten (auf 149 in Holz geschnittenen Tafeln), den verschiedenen Gegenden des eigentlichen Alt-England angehörig. Der Zeit nach rühren 48 Denkmäler aus dem vierzehnten, 96 aus dem funfzehnten und 6 aus dem sechzehnten Jahrhundert her; das frühste ist vom Jahre 1320, das späteste vom Jahre 1554. Darin aber unterscheiden sie sich durchgängig, wie es scheint, von den in meinem Handbuch genannten deutschen Arbeiten, dass sie nicht selbständige Grabplatten ausmachen, sondern dass der Gegenstand der Darstellung, gewissermaassen im äusseren Umriss ausgeschnitten, in eine steinerne Grabplatte eingelegt ist. Dies ist, wie bei einfachen Darstellungen, z. B. einer einzelnen Figur oder Halbfigur, so auch bei zusammengesetzten der Fall, bei mehreren Figuren, bei den architektonischen, tabernakelartigen Umfassungen derselben, bei den hinzugefügten Wappen, Spruchbändern u. dergl. Jeder Theil pflegt hiebei besonders in die Steinplatte eingelassen zu sein. Ich entsinne mich solcher Arbeiten in Deutschland nicht; doch meine ich, Steine mit flachen Vertiefungen gesehen zu haben, in welchen ähnliche Bronzen befindlich gewesen sein konnten.

Ich habe die englischen Denkmäler, wie sie uns das genannte Werk veranschaulicht, als kunstgeschichtliche Zeugnisse angeführt, und in der That ist schon die reiche Fülle, in welcher sie vorhanden sind, eine nicht unwichtige kunstgeschichtliche Thatsache. Als Zeugnisse einer besondern Kunstblüthe sind sie aber nicht namhaft zu machen. Vielmehr ist das, worin ihr Kunstverdienst beruhen möchte, — die Zeichnung, die Linien-

führung, — in höchst überwiegendem Maasse starr und geistlos, nur eine handwerksmässige Wiederholung der eben gültigen kunsthistorischen Typen. Nur in der Zeichnung einiger wenigen von diesen Denkmälern giebt sich ein minder befangener, ein frischerer, mehr individueller Zug zu erkennen. Schuld des Zeichners und Holzschneiders scheinen diese Mängel durchaus nicht zu sein; dafür sind die vorliegenden Blätter überall, bis in die geringsten Kleinigkeiten hinein, viel zu stylmässig gehalten viel zu frei von aller modernen Laune oder Nachlässigkeit. Für den ersten Augenblick ist es auffallend, dass diese aus einem Zeitraume von mehr als zwei Jahrhunderten herrührenden Denkmäler, bei der grösseren und geringeren Rohheit des künstlerischen Gefühls, die ihnen zu Grunde liegt, zugleich eine stehende Verwandtschaft des künstlerischen Styles haben: es ist der germanische Styl, nach dessen Gesetzen sich hier die Linienführung bewegt, wie in der frühern Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, so noch tief in das sechzehnte hinein; nur in einzelnen untergeordneten Motiven macht sich hier und dort, etwa von der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts ab, der neue, durch die Eycks begründete und durch ihre Schule verbreitete Styl bemerklich. Aber auch dies ist wiederum nur ein Zeugniss des handwerklichen Geistes, der, eigner Schöpferkraft ermangelnd, sich nicht anders als in dem einmal vorgezeichneten Gleise zu bewegen vermochte. Es ist dieselbe Bemerkung, die ich anderswo auch für die Technik der Modelle, nach denen die deutschen Bronzegiesser des funfzehnten Jahrhunderts arbeiteten, gemacht habe, eine Technik, welche es Peter Vischer vergönnte, gelegentlich unmittelbar wieder an die Traditionen des germanischen Styles anzuknüpfen.

Eins der Blätter des englischen Werkes enthält die Nachbildung eines, gegenwärtig in Privatbesitz befindlichen Fragmentes einer niederländischen Bronzeplatte aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die hierauf gravirte Zeichnung entspricht dem Besten, was wir an gleichzeitiger deutscher Kunst dieser Gattung kennen, und bezeichnet ebenso augenscheinlich den niedrigen Standpunkt der Kunst in den englischen Denkmälern, wie die Treue der vorliegenden Nachbildungen.

Mannigfachste Belehrung übrigens gewähren diese für die Geschichte des Kostüms, zu welchem Behuf, so wie für die Personalgeschichte Englands, das Werk auch vorzugsweise zusammengestellt zu sein scheint. Mit grösster Sorgfalt sind überall die Einzelheiten des Kostüms, sei es an Geistlichen oder an Rittern, bürgerlichen Personen und Frauen, behandelt und im Text erläutert. Die Haltung der dargestellten Personen ist dieselbe, die sonst an den plastisch erhabenen Grabsteingebilden üblich ist. Mehrfach, wie schon angedeutet, kommen auch Halbfiguren, in der Mitte des Körpers quer durchgeschnitten, vor. In einzelnen Fällen sieht man statt der figürlichen Darstellungen die eines Kreuzes, mehr oder weniger reich ornamentirt. Auch erweitert sich das Kreuz in seinem obern Theil gelegentlich zur gothischen Rosette, in welcher sodann die figürliche Darstellung enthalten ist, oder es erscheint die letztere in einer Art von Heiligenhäuschen, das auf einem schlanken Schafte ruht. Eine Darstellung ist der eines mittelalterlichen Siegels ähnlich. U. s. w.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. Erste Abtheilung, Lief. II u. III, Hannover, Helwing'sche Hofbuchhandlung. Gr. Fol., S. 5—12 und Taf. VII—XVIII.

(D. Kunstblatt 1850, No. 18.)

Den Notizen, die in diesen Blättern kürzlich über den Zweck des vorstehend genannten Unternehmens und über den Inhalt der ersten Lieferung gegeben sind, lassen wir hier eine Angabe des Inhalts der so eben erschienenen Doppellieferung 2 und 3, die sich, wie die erste, noch auf die Denkmäler von Hannover bezieht, folgen. Tafel VII. enthält die Ostansicht und den Grundriss der im Jahre 1347 erbauten Aegidienkirche, eines Gebäudes von einfach gothischen Formen; Tafel VIII—X. Bronzearbeiten spätmittelalterlichen Styles, die reichfigurirten Taufgefässe der Kreuzkirche und der Aegidienkirche, auch Thürschilder und Wandleuchter aus hannöverschen Kirchen; Tafel XI. Figuren von Grabsteinen des sechzehnten Jahrhunderts, zur Bezeichnung der bürgerlichen Tracht; Tafel XII—XVIII. die zum Theil reichen Façaden bürgerlicher Wohnhäuser aus gothischer Zeit, im Backsteinbau ausgeführt, mit einer hinreichenden Anzahl von Details in der erforderlichen Grösse, welche zur näheren Veranschaulichung der Construction und der Profilirungen dienen. Diese der häuslichen Architektur gewidmeten Darstellungen sind in mehrfacher Beziehung besonders schätzbar; sie geben willkommene Belehrung, machen zugleich aber auch den Wunsch rege, dass für das Geschichtliche der Häuseranlage, der architektonischen Disposition und Ausstattung der Wohnungen, namentlich in Deutschland, bald Umfassendes möge gearbeitet werden. Die Culturgeschichte würde solche Darlegungen gewiss mit lebhaftem Dank entgegennehmen. — In den Text der vorliegenden Lieferungen sind einige Holzschnitte eingedruckt. Bei Gelegenheit der Besprechung des schon in der ersten Lieferung dargestellten Altargemäldes aus der Kreuzkirche, welches sich gegenwärtig in der geschätzten Sammlung des Bauratlies Hausmann zu Hannover befindet, erfolgen zugleich einige Notizen über noch einige niedersächsische Gemälde dieser und andrer Privatsammlungen Hannovers. — Das vierte Heft wird die Denkmäler von Hannover beschliessen und ebenfalls Darstellungen des mittelalterlichen Häuserbaues enthalten.

Beiträge zur Geschichte Westpreussischer Kunstbauten. Erster Theil: Das Kloster Oliva. Von Dr. Theodor Hirsch, Professor etc. Danzig, 1850. 42 S. in 4. und ein lithograph. Blatt in gr. Fol.

(D. Kunstblatt 1850, No. 18.)

Der Verfasser dieser Schrift, der sich auch schon anderweitig (z. B. in seinem ausführlichen Werke über die Marienkirche zu Danzig) um die

Culturgeschichte seiner Heimat verdient gemacht hat, giebt hier einen schätzbaren Beitrag zur Darlegung der kunstgeschichtlichen Entwickelungen im altpreussischen Lande. Kloster Oliva, in reizender Gegend unfern Danzig belegen, ist einer der frühsten und wichtigsten Ausgangspunkte christlicher Cultur in Preussen; die Kirche des Klosters bewahrt den ältesten Rest der in das Land eingeführten kirchlichen Architektur. Zwar glaubte man seither, auf unzureichendes Studium der literarischen Quellen und auf noch weniger genügende Berücksichtigung der architektonischen Formen des Gebäudes gestützt, annehmen zu dürfen, dass hier aus älterer Zeit nichts erhalten sei und alles Vorhandene erst aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts herrühre. Das Irrthümliche dieser Ansicht wird von dem Verfasser jedoch ausführlich (wie gleichzeitig auch durch F. v. Quast in seinen übersichtlichen „Beiträgen zur Geschichte der Baukunst in Preussen", in Heft 1. des laufenden Jahrganges der Neuen Preussischen Provinzialblätter) nachgewiesen. Der innere Kern des Kirchengebäudes rührt aus der, für jene Lande sehr frühen Bauperiode von 1235 — 1239 her. Er erscheint im Charakter des Uebergangsstyles aus dem Romanischen ins Gothische, und zwar in Formen, welche entschieden dem an den ältesten Theilen der Kirche des weiland mächtigen Klosters Colbatz in Pommern, — des Mutterklosters von Oliva, — entsprechen. U. a. findet sich hier auch dieselbe, den Uebergangsstyl bezeichnende Kapitälform vor, die, unterwärts achteckig, nach oben in das Viereck übergeht und die, wie in Colbatz, so auch anderweitig in den nordöstlichen germanischen oder germanisirten Landen gefunden wird. Ueber Colbatz habe ich in meiner „Pommerschen Kunstgeschichte" (Kl. Schr., I., S. 669, 695 f.) ausführlich gesprochen [1]; auf den grössern Cyklus der entsprechenden Bauwerke dieser und der zuletzt vorangegangenen romanischen Epoche, der seinen Schwerpunkt in Dänemark zu finden scheint, habe ich in meinem Handbuch der Kunstgeschichte (2. Aufl., S. 500) hingedeutet. Die ältesten Theile der Klosterkirche von Oliva reihen den bisher bekannten Beispielen ein neues an, das schon für die geographische Ausdehnung des Cyklus von Wichtigkeit ist.

Zu bedeutenden Veränderungen gab ein grosser Brand Anlass, der die Kirche und das Kloster von Oliva im J. 1350 ergriffen hatte. Es erfolgten bei der Restauration der Kirche Abänderungen in ihrer Disposition; ein neuer Kreuzgang und Kapitelsaal wurden erbaut. Alles in dieser Zeit Entstandene und ungestört Erhaltene trägt den Stempel der geschmackvollsten Entwickelung des gothischen Styles, wie derselbe sich an den Backsteinbauten unsrer Gegenden manifestiren konnte. — Neue Zerstörungen fanden im J. 1577 statt. Diese führten im J. 1582 namentlich zu einer neuen Ueberwölbung der Kirche, in den spätest gothischen Formen eines reichen und zierlichen Netzgewölbes. 1594 folgte der Neubau eines glänzenden Refectoriums im brillanten Jesuiterstyl, den Traditionen des Mittelalters schon abgewandt; im 17. und 18. Jahrhundert schloss sich endlich noch manche Rococoisirung an. Von der Zeit nach 1577 rühren sodann auch die ornamentistischen und bildnerischen Dekorationen her, mit denen die Kirche, zum Theil in nicht sehr künstlerischer Weise, geschmückt ist.

Der Verfasser verbindet in vorliegender Schrift die sorglichste urkundliche Darlegung mit einer kritischen Untersuchung des Bauwerkes in allen

[1]) Vielleicht würde ich gegenwärtig die ursprüngliche Anlage der Kirche von Golbatz um ein Weniges später setzen, als dort geschehen ist.

seinen Einzelheiten, wodurch sich ein, wie es scheint, völlig gesichertes kunstgeschichtliches Resultat ergiebt. Auf dem lithographischen Beiblatt ist ein Grundriss der Kirche und der an sie angelehnten Klosterbaulichkeiten in grossem Maassstabe und die Darstellung einer Anzahl charakteristischer architektonischer Einzelheiten enthalten.

Artistische Beschreibung der vormaligen Cisterzienser-Abtei Maulbronn. Von Karl Klunzinger. Mit einem Grundriss derselben. Stuttgart, 1849. 44 S. in 8.

(D. Kunstblatt 1850, No. 25.)

Die reichen Gebäulichkeiten des schwäbischen Klosters Maulbronn sind in ihrer Gesammtanlage noch vorhanden und geben für das Klosterleben des Mittelalters ein so charakteristisches Bild, wie sie in ihrer architektonischen Beschaffenkeit zum Theil sehr merkwürdige Belege der baugeschichtlichen Entwickelung und in ihren zahlreichen Denkmälern der Bildnerei und Malerei noch in weiterer Beziehung ein mannigfaltiges Interesse gewähren. Das in der Ueberschrift genannte Heft enthält ein Verzeichniss alles dessen, was in Maulbronn der Besichtigung werth ist, wobei überall soviel als thunlich die Zeitbestimmung des Einzelnen, namentlich auch bei den verschiedenen Bautheilen auf den Grund urkundlicher Zeugnisse, angegeben ist. Das Heft wird für den Besucher des Klosters ein schätzbarer Führer sein. Mit besonderm Dank haben wir den Grundriss des Klosters, der demselben beigefügt ist, entgegenzunehmen. In genügender Grösse und mit klarem Verständniss ausgeführt, vermehrt er unser noch geringes Material zur Anschauung klösterlicher Anlagen in erfreulicher Weise; auch gewinnt er dadurch ein besondres Interesse, dass die Bauzeiten der einzelnen Theile, vom romanischen bis zum spätgermanischen Style und bis zu den neueren Zusätzen, durch verschiedenartige Schraffirung vollkommen deutlich bezeichnet sind. — Das Erscheinen des Heftes macht freilich den Wunsch sehr rege, dass die ausführlichen künstlerischen Aufnahmen von Maulbronn und von den Einzelheiten seiner Architektur, die durch Mauch und Eisenlohr und unter ihrer Leitung gefertigt sind, bald in angemessener Ausstattung der Oeffentlichkeit übergeben werden möge.

Bronzene Grabplatten mit gravirter Darstellung.

(D. Kunstblatt 1850, No. 26.)

Ich erlaube mir, nochmals auf die für das spätere Mittelalter so eigenthümlich merkwürdigen bronzenen Grabplatten mit gravirter Darstellung,

über die ich schon kürzlich (in No. 17 des Kunstbl., — oben, S. 601) eine weitere Mittheilung gemacht hatte, zurückzukommen. Die gegenwärtige Mittheilung gilt besonders der in der Johanniskirche zu Thorn in Westpreussen befindlichen Grabtafel, die dort vor dem Hochaltar, ihrer Conservation nicht sehr zuträglich, im Fussboden liegt. Eine kurze Notiz über ihr Vorhandensein und ihre künstlerische Beschaffenheit, die mir von freundschaftlicher Seite zugegangen war, veranlasste mich, sie in meinem Handbuch der Kunstgeschichte (S. 622 der zweiten Auflage) unter den betreffenden Denkmälern mit aufzuführen. Eine grosse, in Stein gravirte Abbildung der auf dieser Grabplatte enthaltenen Darstellung fällt mir so eben in der „Geschichte Preussens“ von J. Voigt in die Hände, mit deren siebentem Bande (1836) sie als Nachtrag zum sechsten ausgegeben ist. Sie ist dem Gedächtniss des im Jahre 1361 verstorbenen Thorner Bürgermeisters Johannes von Soest und seiner Gemahlin gewidmet und enthält die grosse Darstellung beider Personen mit reicher architektonischer und figürlicher Umgebung, die ganze Anordnung derjenigen höchst ähnlich, die sich auf der Grabplatte der beiden Bischöfe im Dom zu Lübeck vom J. 1350 (in Milde's „Denkmälern der bildenden Kunst in Lübeck“ herausgegeben) vorfindet, — dieselben reich dekorirten spitzbogigen Nischen, dieselben Pfeiler zu den Seiten der Gestalten mit Heiligenfigürchen in Bilderblenden, dieselben breiten tabernakelartigen Bekrönungen, in denen ganz auf gleiche Weise die Seelen der Verstorbenen durch Engel, einerseits zu Christus, andrerseits zu Maria, emporgetragen werden. Aber auch mit der schönen Grabplatte des im J. 1357 verstorbenen Proconsuls Albert Hovener in der Nicolaikirche zu Stralsund, über die ich in meiner Pommerschen Kunstgeschichte (Kl. Schr., I,. S. 787) nähere Nachricht gegeben habe, hat sie eine auffallende Aehnlichkeit. Abgesehen von der ebenfalls entsprechenden architektonischen Umgebung ist namentlich zu bemerken, dass die unter den Häuptern der Verstorbenen liegenden Kopfkissen ganz ebenso wie dort von kleinen Engelgestalten gehalten werden, dass unter den Füssen des Bürgermeisters ähnlich wie dort die, ohne Zweifel symbolisch zu deutenden Gestalten von Thieren und wilden Männern sichtbar werden (während sich zu den Füssen der Frau ein Eichhörnchen und Hündchen befinden), und dass der schmale Bilderstreif unter beiden Gestalten ähnliche phantastische Darstellungen des Lebens zu enthalten scheint, statt deren unter den beiden Lübecker Bischöfen kleine legendarische Scenen vorgeführt sind.

Beide Hauptfiguren der Thorner Grabtafel erscheinen in reichem, sauber durchgebildetem Kostüm: der Mann mit blossem lockigem Haupthaar und ohne Bart, mit enganschliessender Unterkleidung und weitem, faltenreichem Mantel, der über der rechten Schulter zusammengeheftet ist; die Frau mit einer zierlich gestickten Schaube über dem langen Kleide, einem von beiden Schultern seitwärts niederhängenden Mantel und einer Art elegant gekrauster Haube. Der künstlerische Styl der ganzen Darstellung ist entschieden der germanische der angedeuteten Epoche und scheint, gleich dem der beiden Platten in Stralsund und Lübeck, ein Beispiel der vollendetsten Durchbildung desselben zu enthalten. Leider giebt die genannte Abbildung nicht hinreichende Gelegenheit, dies bis in die feineren Einzelheiten zu verfolgen, da der Zeichner offenbar nicht die Fähigkeit besass, die Eigenthümlichkeiten desselben in völlig charakteristischer Weise wiederzugeben und sich sogar, ohne allen Zweifel in durchaus willkürlicher Weise, veranlasst gesehen hat, der im Denkmal selbst nur im Umriss gra-

virten Darstellung eine ungeeignete modellirende Schattirung beizufügen. Noch ist zu bemerken, dass von der erläuternden Umschrift der Grabtafel nur die Hälfte ausgeführt ist, diejenige nemlich, welche sich um die männliche Gestalt herumzieht. Diese lautet: *Hic . jacet . dominus . Johannes . de . Zoest . qui . obiit . anno . dni . M . CCCLXI . sequenti . die . post . Mauritii . anima . ejus . requiescat . in . pace.* Der entsprechende Inschriftstreif um die weibliche Gestalt hat die beabsichtigt gewesene Angabe nicht erhalten. Der Mann war also vor der Frau verstorben, und nach ihrem Tode hatte sich Niemand gefunden, der für die Ehre auch ihres Gedächtnisses das Erforderliche zufügte.

Wie die Thorener Tafel mit denen zu Stralsund und Lübeck, so stimmen auch diese unter sich auffallend überein. Detail-Abbildungen der beiden letzteren, die mir vorliegen, lassen unzweifelhaft dieselbe Meisterhand erkennen. Da überdies auch die drei Denkmäler der Zeit nach so nahe zusammengehören, so ist wohl mit Zuversicht anzunehmen, dass sie aus einer und derselben Werkstätte hervorgegangen sind. Wo aber diese zu suchen, dies wüsste ich nicht zu sagen. Mittheilungen, welche näher darauf hinführen könnten, dürften bei der künstlerischen Bedeutsamkeit dieser Arbeiten, der vaterländischen Kunstgeschichte so erwünscht wie förderlich sein. Auch wäre es gewiss ein sehr verdienstliches Unternehmen, ein umfassendes bildliches Werk über die genannten und andere Denkmäler derselben Art zur Herausgabe zu bringen. Die Ausführung eines solchen würde wenigstens in der Beziehung keine grossen Schwierigkeiten haben, als in rein mechanischer Weise, mit Hülfe des Reibers und der Druckerschwärze auf weichem Papier, vollkommen getreue Abbildungen von den Originalen selbst zu nehmen und diese ebenso leicht mit mechanischen Hülfsmitteln zu verkleinern sind. Herr Milde hat sogar von Einzeltheilen der Lübecker Platte Abgüsse genommen und, durch Abdruck derselben (in seinen Lübecker Denkmälern), wirkliche Facsimile's einzelner Darstellungen gegeben. Mögen diese Worte geeignet sein, ein weiteres Interesse für diese schönen Denkmäler unserer Vorzeit und eine praktische Bethätigung desselben in der angedeuteten Weise hervorzurufen!

La Basilica di San Marco in Venezia, esposta nei suoi musaici storici, ornamenti scolpiti e vedute architettoniche etc.

Deutsch unter dem Titel:

Der Dom des heil. Markus in Venedig, dargestellt in seinen historischen Mosaiken, sculpirten Ornamenten und architektonischen Ansichten.

Nach der Natur gezeichnet und auf eigene Kosten herausgegeben von Johann und Louise Kreutz. In Stein, Kupfer und Stahl ausgeführt von verschiedenen Künstlern. Mit erklärendem Text in drei Sprachen: italienisch, französisch und deutsch. Venedig, bei den Unternehmern; Wien, in Commission bei H. F Müller.

(D. Kunstblatt 1850, No. 27.)

Eine wundersame Hieroglyphe, diese Stammveste des heiligen Markus, von der einst sein Scepter über das Meer und über drei Königreiche sich

hinaus erstreckte. Ein Werk des alten in sich versenkten byzantinischen Gedankens, darauf das Stammhaus Venedigs gegründet ward, wie ein versteinertes Räthsel in das Leben der Jetztzeit hereinragend. Ein Bau, fast wie ein troglodytisches Werk, wo Wölbung an Wölbung sich schiebt und der dunkle Naturtrieb nach Gestaltung nur in den Säulen, welche der Tropfstein bildet, in den Nestern der Krystalle, in dem glitzernden Schein der eingesprengten Erze sich kund giebt, während erst in späterer Zeit (hier in der gothischen Zuthat über den schweren Giebelbögen des Aeussern) ein vegetatives Leben darüber hingewachsen ist. Und Alles, zumal Wände und Wölbungen des Innern, wiederum nur dazu da, um in ausgedehnter Bilderschrift, wie jene Riesenbauten Aegyptens, die Urkunde des alten Geschlechts, seiner Gedanken und Gesinnungen, aufzunehmen, sie der stets neuen Wechselfolge der Späteren hinzureichen und durch sie Vergangenheit und Zukunft aneinander zu knüpfen.

Aber die junge Zeit ist eine andre worden, als die alte war; sie sieht mit anderm Auge, sie wirft das Senkblei ihrer Gedanken nach anderm Grunde aus. Wenn du zur Abendstunde in die Markuskirche trittst und nur von einem Seitenaltar noch der murmelnde Schall einer späten Messe ertönt und der verlorne Schimmer der Kerzen über die geschwärzten Goldgründe an Wänden und Wölbungen hinirrt; wenn du Nachts, beim Gewitter, unter den Bogengängen des Markusplatzes wandelst und das Bild der Kirche wie ein Meteor im Blitzlicht aus dem Dunkel auftaucht und wieder verschwindet, dann fühlst du wohl das Mährchen ihres Daseins und den phantastischen Reiz desselben, aber eben nur wie ein Mährchen, wie ein Spiel der Phantasie. Wenn heller Sonnenschein auf dem Platze liegt, wenn drin in der Kirche ein lustiges Volk sich festlich drängt, bleibt der Bau mit all seinen Wundern dir fremd und unverstanden, und du hast auch wohl kaum Zeit, mit Forschbegier und emsigem Fleiss zur Lösung seiner Räthsel dich anzuschicken. Tizian und Pordenone und Paul Veronese ziehen dich mit zu grosser Gewalt in ihre Kreise; das Beil der schwarzen Gondel, die dich durch die prächtigen Wasserstrassen und zu den Nachbarinseln führt, glänzt dir zu lockend entgegen.

Wir bedürfen eben eines Wegführers, eines freundlichen Vermittlers, wenn die Markuskirche uns mehr bieten soll als phantastischen Reiz, wenn wir eindringen wollen in die Grundsätze ihrer Gestaltung, in die Form ihrer Bilderschrift, in den Gedankenkreis, der dieser Schrift ihr Dasein gab, wenn wir über das Alles zum Verständniss kommen, die alte Zeit in unsrer inneren Anschauung erneuen und, je nachdem wir dazu ein Bedürfniss haben, unser heutiges Streben zu ihr in ein Wechselverhältniss setzen wollen. Eine solche Vermittelung kann aber nicht durch das geschriebene Wort, sie kann nur durch bildliche Darstellung des Baues und all seiner Einzelheiten gegeben werden, und eine solche — wie sie bisher noch nicht gegeben war — bietet uns das schöne Werk, das in der Ueberschrift genannt ist.

Das Werk entsagt von vornherein mit Absicht aller Wiedergabe jener malerischen Wirkungen der Markuskirche, die einen so bestechenden Zauber auf uns auszuüben geeignet sind; es will eben nichts, als uns in klarer, verständlichster Weise vergegenwärtigen, wie das räumliche Gefüge ihres Baues beschaffen, mit welchen Zierden und Bildern derselbe versehen ist und in welcher Weise die letzteren gestaltet sind. Es will nur dies, aber dies vollständig, bis auf den letzten Punkt, und es erfüllt seine Absicht,

soviel uns bis jetzt von dem Werke vorliegt, in gediegenster Weise. Wir können die Blätter des Werkes in Musse lesen wie ein Buch, unsre Gedanken unzerstreut und unbeirrt durch alles Mitwirkende der räumlichen Gegenwart auf die ursprünglichen Absichten, aus denen der Bau hervorgegangen ist, sammeln und im ruhigen Nachsinnen zu den Schwellen des geschichtlichen Kreises, um den es sich hier handelt, hinabsteigen.

Das Werk besteht zunächst aus einer Folge von Blättern im grössten Folioformat; auf 17 Blätter bestimmt, sind deren gegenwärtig 9 vollendet. Ein Widmungsblatt in italienischer Sprache, mit dem Namen des Kaisers von Oesterreich (Ferdinand's I, unter dessen Auspicien das Werk begonnen ward), eröffnet die Folge. Eine künstlerische Wirkung hat dasselbe durch die Beigabe mannigfacher, den Dekorationen der Kirche entsprechender Arabesken erhalten. — Dann ein Grundriss der ganzen Kirche und der mit ihr verbundenen Bauten (namentlich der Sakristei), mit genauer Bezeichnung aller Einzeltheile der räumlichen Disposition und mit vollkommen durchgeführter schriftlicher Angabe des Inhaltes sämmtlicher, im Innern der Kirche, im Umgange vor derselben und in den Kapellen enthaltenen musivischen Bilder. Schon hiedurch empfängt man eine so klare wie belehrende Uebersicht der Vertheilung dieser Bilder, d. h. der Hauptanschauungen des alterthümlich christlichen Dogmas, nach Maassgabe der symbolischen Form der Kirche, und der besondern Elemente, deren Hinzufügung hier durch den Lokal-Cultus bedingt ward. — Vier Blätter werden die musivische Dekoration des Fussbodens der Kirche, die mit den reichsten Mustern des sogenannten „alexandrinischen Werkes" versehen ist, enthalten. Eins dieser Blätter liegt vor. Mit der ersinnlichsten Sorgfalt und Genauigkeit ist hier der hundertfach verschiedenartige Wechsel der Verzierungen, welche jeden Raumabschnitt ausfüllen, wiedergegeben, — eine Blumenwiese, über der das Heiligthum sich emporwölbt. — Ein Blatt ist für die Ansicht des Aeussern, und zwar der Schauseite, sechs Blätter sind für die Ansichten des Innern bestimmt. Von den letztern sind bis jetzt vier vollendet. Es sind streng geometrische Aufrisse in einfach linearer Zeichnung; aber gerade diese schlichte Strenge hat Gelegenheit gegeben, bei der Entwickelung des architektonischen Ganzen zugleich jedes Einzelne nach seiner Eigenthümlichkeit in Form und Verhältniss wiederzugeben, — alles Eingebaute an Ambonen und dergleichen, alles Säulenwerk, allen Zierrath, die gesammte bildliche Ausstattung. Nichts, und sei es die geringste Kleinigkeit und Zufälligkeit, ist übergangen; mit lebenvoller Empfindung, mit höchster Feinheit und Klarheit ist jeder Gegenstand ganz in der charakteristischen Weise seiner Erscheinung gezeichnet. Die Behandlung ist zum Theil so zart, dass das Auge an manchen Stellen ohne Hülfe des Vergrösserungsglases kaum zu folgen im Stande ist. Wie die Besonderheiten jedes Blattwerkes an Säulenknäufen oder Gesimsen beobachtet sind, so das Geäder all der verschiedenartigen Marmortafeln, mit denen die Unterwände der Kirche, den künstlichen Fournituren der heutigen Schreinerei vergleichbar, bekleidet sind. So nicht minder der ganze Reichthum der figürlichen Darstellung an Sculpturen und Mosaiken, in dem feierlich starren Style der byzantinischen Kunst, in dem germanisch weichen Flusse der Trecentisten, in dem Ringen nach freierer Bewegung, in den Formen der vollendeten und der schon entartenden Kunst. Alles auch, was den Mosaiken an Inschriften beigefügt ist, findet sich aufs Ge-

nauste wiedergegeben. Machten die in den Grundriss eingetragenen Angaben gewissermaassen das Inhaltsverzeichniss der Darstellungen aus, so ist uns hier das Buch dieser Bilderschrift selbst wie in treuer Uebersetzung aufgeschlagen. — Vier Blätter endlich sollen ausgeführte Stiche nach den schönen musivischen Darstellungen bringen, welche den viereckigen Vorraum zwischen dem äussern und innern Eingange der Kirche schmücken und davon drei Seiten der Glanzzeit der venetianischen Kunst im sechzehnten Jahrhundert angehören. Hievon sind zwei Blätter fertig, das eine mit dem Gekreuzigten und der Grablegung des Erlösers, das andre mit der Grablegung der Maria, Compositionen von jenem feierlichen Klange, der der venetianischen Kunst im Zeitalter ihrer Blüthe, wenn sie dem tiefsten Lebensernste sich zuwendet, eine so eindringliche Wirkung giebt, in diesen Stichen in einfach würdiger Classicität durchgeführt.

Eine Ergänzung dessen, was auf den 17 grossen Blättern nicht zu geben war, soll auf 70 kleineren Blättern, in gross Quart, nachfolgen, — alle diejenigen Mosaikbilder und Ornamente aus dem Innern der Kirche, welche die grossen Blätter nicht mit zur Anschauung bringen konnten, die Fülle der Darstellungen im Umgange vor der Kirche, in denen die Starrheit des byzantinischen Styles auf so bedeutungsvolle Weise zum Leben erwacht, die der Taufkapelle und der Kapellen des Kardinals Zeno, der Maria dei Mascoli, des heil. Isidor. Alle diese Darstellungen werden ebenso, wie die auf den grossen Blättern enthaltenen, in einfachen Umrissen mitgetheilt werden. — Endlich wird dem Ganzen ein umfassender archäologisch und historisch erläuternder Text, ebenfalls im Quartformat, von dem ein einleitendes Probeheft vorliegt, beigegeben werden.

Wir bewundern die unermüdliche Ausdauer, mit welcher die Arbeit, den vorliegenden Blättern zufolge, durchgeführt ist; wir erkennen aber in noch höherem Maasse die hingebende Treue und das sinnvolle Verständniss an, mit welchen uns die Fülle des Verschiedenartigsten an dem reichgegliederten Denkmal in übersichtlicher Darstellung vorgeführt wird. Wir verdanken es dieser Darstellung, dass wir jetzt uns zum ersten Mal dem räthselvollen Werke in ungestörter Betrachtung zuwenden, für die Durchforschung desselben einen festen Anhaltspunkt gewinnen können. Die Herausgabe selbst ist ein Denkmal und Zeugniss des wissenschaftlichen Sinnes, des ernsten Fleisses, dessen der Deutsche zu Zeiten sich wohl rühmen mag. Die Stürme der letzten Jahre haben bedrohlich auch diesem Unternehmen gegenübergestanden; aber die Herausgeber sind bei allem Wechsel des Schicksals unbeirrt ihren Weg fortgegangen. So hoffen wir, bald die Vollendung des schönen Unternehmens begrüssen zu dürfen.

Lithographie.

(D. Kunstblatt 1850, No. 35.)

Die Tages-Interessen, mit ihren kleinen und ihren grossen Tendenzen, nehmen auch in der Kunst gelegentlich einen breiten Raum ein und lassen manch ein wunderliches Nebelgebilde in den Vorgrund treten; aber wer

Geduld hat, der weiss es, dass die Sterne der Schönheit ihren alten Stand behaupten und fester stehen, als alle Nebel. Auch die Wandlungen des ästhetischen Geschmacks ziehen der Schönheit oft ein absonderliches Gewand an; aber es dauert doch nicht allzu lange: sie wirft die Hülle ab, die ihr Manier und Doctrin und Dilettantismus übergehängt hatten, und „eilt den alten Göttern wieder zu."

Eine schlichte Lithographie nach einem einfachen Bilde aus alter klassischer Zeit, die mir eben vorliegt, rief mir solche und ähnliche Gedanken wach. Sie ist in diesem Jahre gearbeitet. Sie macht uns das gute Alte wieder jung und lebendig, und tausend sociale und ästhetische Schemen der Neuzeit zerflattern ihr gegenüber in Nebeldunst. Es ist die Darstellung eines leidenden Christus, nackt, an die Martersäule gebunden, nach einem Bilde von Guido Reni, von Valentin Schertle auf Stein gezeichnet. — „Guido Reni? über den ist ja unsre Aesthetik längst hinweg!" — Vielleicht, um zu ihm, wie zu manchem Andern, zurückzukehren. Er steht freilich etwas mehr auf der Abend-, als auf der Morgenseite der Kunst. Er gehört nicht mehr zu denen, die da ringen und drängen und mühsam Stein zum Stein schleppen; er ist einer von denen, welche die Mittel zu ihrer Kunst beisammen haben und über sie mit königlicher Sicherheit schalten. Es ist etwas in dieser Sicherheit, das uns wohl thut; es erfrischt uns doch, zumal wenn wir von manchen ohnmächtigen Versuchen müde sind, der Gedanke, dass der Mensch zu solcher Herrschaft gelangen mag. Lasst uns das Unsre dazu thun!

Die Gestalt des Erlösers, nackt, nur einen leichten Schurz um die Lenden, die Hände auf den Rücken gebunden, steht etwas vornüber geneigt vor dem Marterpfahl. Es ist eine Aufgabe, die tausendfach vorgekommen ist, die befriedigend aber nur durch die volle künstlerische Klassicität gelöst werden kann. Hat die Form nicht dies geläuterte Ebenmaass, diese Würde und Zartheit zugleich, dies schwellende, überall pulsirende Leben, was soll dann die Aufgabe? Sie kann eben nur künstlerisch, im reinsten Sinne des Wortes, gelöst werden. Hier aber haben wir in der That ein höchst vollendetes Bild körperlicher Natur, schwer gedrückt, und doch nicht erliegend unter dem geistigen Leiden, das in den edeln Zügen des Antlitzes sich ergreifend ausspricht. Die Schönheit im Dienste des Schmerzes, — und Beides hier, Schönheit und Schmerz, in der Fülle männlicher Kraft. Das ist Kunst. Das giebt sich, sich ganz, — nicht geistreiche (oder geistlose) Nebenbezüge und Nebenabsichten, rechts und links, unter denen der Künstler gelegentlich wohl das vergisst, wovon er den Namen hat, nämlich die Kunst.

Das Original von Guido Reni scheint seiner besten Zeit anzugehören; mit der starken Kraft seiner früheren Werke verbindet sich hier schon der anmuthsvolle Fluss und Ton seiner späteren; es scheint im Uebergange zwischen beiden Richtungen zu stehen. Die lithographische Ausführung ist nur geeignet, dem Namen Schertle's neue Ehre zu bringen. Mit der glücklichen malerischen Breite des Tones, mit der er schon so manche treffliche Nachbildung klassischer Malerwerke durchgeführt hat, verbindet sich hier eine so zarte wie körnig markige Vortragweise.

Die Lithographie ist fast 18 Zoll hoch und über 10 Zoll breit. Das Original hat nach der Unterschrift eine Höhe von 7 Fuss bei 4 Fuss 2 Zoll Breite und befindet sich im Besitz des Herrn Trackert in Frankfurt a. M. Eine Titel-Unterschrift hat die Lithographie nicht; der Raum derselben

wird durch eine Widmung des Blattes an S. M. den König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen eingenommen. Das Blatt ist Eigenthum und Verlag des Lithographen (Frankfurt a. M., Seilerstrasse No. 27).

---

1. Grabdenkmäler. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters. An Ort und Stelle gesammelt und gezeichnet von Leonard Dorst. Erster und zweiter Band (richtiger: Heft). Görlitz, 1846 und 1847.

2. Reiseskizzen. An Ort und Stelle gezeichnet und nebst einer kurzen Beschreibung in Tondruck herausgegeben von Leonard Dorst. Erstes Heft. Görlitz, 1847.

(D. Kunstblatt 1850, No. 40.)

Ich fasse hier eine Anzeige dieser beiden Unternehmungen zusammen, wozu der Umstand, dass beide von demselben Verfasser herrühren, beide aus derselben Sinnesrichtung hervorgegangen sind und dieselbe äussere Behandlung zeigen, Anlass giebt. Der Sturm des Jahres 1848 scheint die Fortsetzung beider unterbrochen zu haben; vielleicht ist jetzt zur Wiederaufnahme der Arbeit eine günstigere Zeit gekommen, — vielleicht auch ist es diesen flüchtigen Worten gegeben, dazu in vermittelnder Weise beizutragen.

Die zwei Hefte von No. 1 enthalten ausser dem Titel und der an den Freiherrn von Stillfried-Rattonitz gerichteten Widmung, die in sauberem Buntdruck ausgeführt ist, im Ganzen 24 Blätter mit bildlicher Darstellung in Quartformat, nebst 14 Seiten erläuternden Textes in deutscher und französischer Sprache. Es sind Abbildungen mittelalterlicher Grabsteine, aus verschiedenen Gegenden Deutschlands, — Sachsen, Schlesien, Franken, auch Württemberg, Bayern, der Schweiz u. s. w., leicht und einfach, aber mit sicherer künstlerischer Hand und mit völligem Verständniss der stylistischen Eigenthümlichkeiten, mit der Feder auf Stein gezeichnet und mit zwiefachen Schattentönen überdruckt. Die sorgliche Berücksichtigung jenes stylistischen Elements macht die Mittheilungen zu charakteristischen Beispielen der kunstgeschichtlichen Entwickelung, worauf der Titel der Hefte hindeutet; noch wichtiger vielleicht sind sie für die Personalgeschichte, für die Heraldik, für das Kostümwesen u. s. w. Ich bezeichne ein Paar einzelne Darstellungen näher. Tafel 7 enthält den Grabstein der Agnes Bernauer, der Gemahlin Herzog Albrechts von Bayern, der sich im Chor der Bernauer Kapelle auf dem Kirchhofe zu Straubing befindet. Die einfache, in schönen gothischen Lettern gehaltene Umschrift: — „A . D . M . CCCC . XXX . VI . in . die . octobris . obiit . agnes . Bernauerin . resquiescat . in . pace.“ — giebt keine Hindeutung auf den schönen Lebensfrühling und das tragische Ende, wodurch die Geschichte dieser Frau im Munde der deutschen Poesie lebendig geblieben ist. Sie ist auf dem Grabsteine in ganzer Figur dargestellt, in einen weiten fürstlichen Mantel gehüllt, das Haupt mit einem reichen Schleier umgeben, in der rechten Hand den Rosenkranz, zu ihren Füssen zwei Hündchen. Vielleicht

wäre es ein dankenswerthes Unternehmen, wenn man den Kopf behufs des Gypsabgusses abformen liesse; zahlreiche Freunde deutscher Kunst und deutscher Sage würden den Abguss ohne Zweifel sehr willkommen heissen. — Taf. 14 giebt das Grabdenkmal des Herzogs Boleslaus Altus von Schlesien, aus der Klosterkirche zu Leubus an der Oder. Die Umschrift bezeichnet den Herzog als im Jahre 1201 gestorben; die Arbeit des Denkmals ist aber unstreitig etwa hundert Jahre jünger. Die Bildnissgestalt des Herzogs, in reicher kriegerischer Tracht, das geschmackvolle gothische Tabernakel, unter dem er steht, und eine Anzahl kleiner Wappenschildchen bestehen, jedes Stück für sich, aus gravirten Bronzeplatten, die in die Platte des Grabsteins eingesenkt sind. Es ist also ganz die Weise der in England sehr häufigen Dekoration der Grabplatten, die ich in No. 17 des deutschen Kunstblattes (1850) besprochen hatte und für die ich damals in Deutschland ein namhaftes Beispiel nicht anzugeben wusste. — Mehrere Grabsteine enthalten nur die Darstellung von Wappenschilden und dekorativen Zierden, die aber zum Theil, wie auf dem Denkmal des Georg Grabner aus der Dominikanerkirche zu Rötz, Taf. 8, und besonders auf dem des Sebald Rothan aus der Münsterkirche zu Kloster Heilsbronn in Franken, Taf. 24, ungemein geschmackvoll durchgeführt ist.

Das Heft No. 2, mit 6 Blättern bildlicher Darstellung und 8 Seiten Text, ebenfalls in Quartformat, bringt zum grösseren Theil landschaftlich architektonische Skizzen, zumeist zwei auf einem Blatt, auch sie leicht und sicher mit der Feder auf Stein gezeichnet und gleichfalls mit zwei Tönen, ganz in der Weise leichter Tuschzeichnungen, überdruckt. Die Auswahl der Gegenstände gehört wiederum den verschiedensten Gegenden Deutschlands an; jedes einzelne Bildchen ist durch ein besonderes geschichtliches oder archäologisches Interesse bedeutend, wie sich z. B. in der Darstellung des Schlosses Poering am Lech die dazu gehörige Wallfahrtskapelle mit ihren wundersam gestalteten Fenstern als ein eigenthümliches Beispiel des Uebergangsstyles aus dem Romanischen in das Gothische bemerklich macht, — wie die Kirche zu Radoschau bei Gnadenfeld in Ober-Schlesien, ein aus Lerchenbaumstämmen zusammengeschrotener Bau mit pyramidal aufsteigendem Thurme, für das urthümliche Bauwesen unserer nordischen Gegenden bezeichnend sein dürfte, — wie das alte Schloss zu Nieder-Weigsdorf in der Ober-Lausitz ein charakteristisches Beispiel des alterthümlichen Fachwerkbaues giebt, u. s. w. Das Hauptverdienst dieser kleinen Bilder aber scheint mir darin zu beruhen, dass das naive Zusammenwachsen der dargestellten Gebäulichkeiten in sich und mit dem Terrain umher überall glücklich aufgefasst und, ob auch mit den leichtesten Mitteln, zur charakteristisch malerischen Wirkung gebracht ist. Es ist hierin dasjenige Element sehr glücklich getroffen, dessen vor Allem die Dekorationsmalerei unserer Schaubühne, will sie anders auf künstlerische und culturgeschichtlich bezeichnende Bedeutung Anspruch machen, bedarf. Das hübsche Unternehmen könnte so, abgesehen von den sonstigen Beziehungen, welche sich daran knüpfen, ein besonderes Interesse auch für die werkthätige Kunst gewinnen. Ich glaube also den lebhaften Wunsch seiner Fortsetzung wiederholt aussprechen zu dürfen. Auf noch weiteren Beifall möchte übrigens der Herausgeber rechnen können, wenn er es sich künftig zugleich angelegen sein liesse, auch dem, bisher nur etwas vernachlässigten Baumschlag in seinen Skizzen eine etwas mehr charakteristische Andeutung zu geben. Dann würden die Blätter auch zu

Zeichnungsvorlagen sehr geeignet sein, wozu sie jetzt eigentlich nur in Betreff der Skizzirung des Architektonischen, in dieser Beziehung zwar schon in vollem Maasse, zu empfehlen sind.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase. Bd. 4, Abtheilung 1. (Auch unter dem besonderen Titel: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter; Bd. 2: das eigentliche Mittelalter; Abth. 1.) Düsseldorf, Verlagshandlung von Julius Buddeus. 1850. 417 S. in 8.

(D. Kunstblatt 1850, No. 42 ff.)

Nach einer Pause von sechs Jahren ist von dem umfassenden Werke, welches die Ueberschrift benennt und welches in seinen früheren Theilen sich bereits einer allgemeinen Anerkennung erfreut, ein neuer Band erschienen. Die Freunde der Kunst und ihrer Geschichte werden dem letzteren eine um so lebhaftere Aufmerksamkeit zuwenden, als der Verfasser gerade in denjenigen Epochen, welche dieser neue Band behandelt, — in denen des eigentlichen Mittelalters, — schon so Bedeutendes geleistet hat und es auch in den einleitenden Worten geradehin ausspricht, dass er an diesem Zeitraume mit Vorliebe hängt. Ich will versuchen, hier eine kurze Uebersicht des reichen Inhaltes zu geben und dabei zugleich das Eigenthümliche derjenigen Punkte, welche mir vorzugsweise bedeutend erscheinen, hervorzuheben. Ich werde hie und da freilich auch Punkte berühren, in denen meine Auffassung von der des Verfassers abweicht und ich der letzteren entgegenzutreten genöthigt bin. Die Verschiedenheit unsrer beiden Standpunkte ist wohl schon früher, wenn einer von uns die Arbeit des Andern besprach, bemerklich geworden; es ist mir hier vielleicht verstattet, sie vorweg mit einigen Worten näher zu bezeichnen. Ich habe mich gewöhnt, und ich bin durch den fortgesetzten Verkehr mit der Kunst allerdings immer mehr dahin geführt worden, die künstlerische Erscheinung möglichst naiv und geradeaus aufzufassen, die Bedingung ihrer Existenz möglichst in ihr selbst zu suchen, ihre Eigenthümlichkeit möglichst einfach aus den zunächst liegenden Motiven zu erklären; während Herr Schnaase die individuelle Kunst-Erscheinung möglichst auf ihre allgemeinen Gründe und Bedingungen zurückführt, während er gern dem feineren geistigen Fluidum der Zeiten nachgeht, aus den geheimnissvollen Strömungen solcher Art den Gestaltungsprocess zu entwickeln und, soweit dies thunlich, zu rechtfertigen sucht. Der eine Standpunkt hat vielleicht etwas von dem des Praktikers, der andre von dem des Theoretikers. Ohne Zweifel haben beide ihr Recht und werden sich gegenseitig oft von gutem Nutzen sein. Ich bin also gewiss fern davon, dem letzteren Standpunkte seine Gültigkeit streitig zu machen, am wenigsten für das Mittelalter, wo jenes Bedingende nicht selten von wesentlicher Bedeutung ist (ein Umstand, der vielleicht dazu beiträgt, die besondre Vorliebe des Verfassers für das Mittelalter zu erklären). Nur sind eben Einseitigkeiten möglich. Und wenn ich zugebe, dass man auf dem ersten Standpunkte in Gefahr

kommen kann, zu derb zu sein und zu wenig zu geben, so darf auch die für den zweiten Standpunkt vorhandene Gefahr, — gelegentlich zu fein zu sein und zu viel zu geben, — nicht ausser Acht gelassen werden.

Der vierte Band des Schnaase'schen Werkes ist, wie angegeben, dem eigentlichen Mittelalter gewidmet. Die vorliegende erste Abtheilung hat es mit der Charakteristik der mittelalterlichen Kunst in ihren Grundzügen zu thun, indem die geschichtliche Durchführung des Einzelnen, nach Gattungen und Ländern, einer späteren Fortsetzung vorbehalten bleibt.

Ein einleitender Abschnitt (von 114 Seiten) giebt ein allgemeines Bild der mittelalterlichen Lebensbedingungen. Der Verfasser hat schon in den früheren Bänden seine volle Meisterschaft in der Ausführung von culturgeschichtlichen Rundgemälden solcher Art dargethan. Die Resultate gelehrter Forschung bringt er in diesen Aufsätzen zur flüssigst belebten Gestalt, die Zerstreutheit der einzelnen Theile zum innerlich bedingten, anschaulich klaren Ganzen. So vorzugsweise in der eben genannten Einleitung, die das ganze Planum vor uns aufrollt, auf welchem das Gebäude der mittelalterlichen Kunst, in seiner Grösse und seinen Eigenthümlichkeiten, emporwachsen sollte. Wir sehen aus dem (freilich widerspruchvollen) Grundgedanken des Mittelalters, „das Reich Gottes sichtbar auf Erden herzustellen", aus dem Wachsen derselben in den Conflicten zwischen volksthümlichem Naturdasein, germanisch nationalem Streben, antiker Tradition und christlicher Offenbarung das Wesen der Gestaltungen in Kirche, Staat, Sitte, Wissenschaft und Volksglauben hervorgehen und zugleich das Bedürfniss zur thunlichen Realisirung jenes Grundgedankens durch die Schöpfungen der Kunst sich entwickeln. Wir sind aber auch auf dem Wege dahin mehrfach schon an den mannigfach eigenthümlichen Elementen vorübergeführt worden, welche dem künstlerischen Schaffen in Form und Gedanke ihr besondres Gepräge aufdrücken mussten. Ich könnte eine ausführliche Inhaltsangabe herschreiben und würde damit doch nur wenig Erschöpfendes über diesen gehaltreichen Aufsatz sagen. Ich weise den geneigten Leser einfach auf die Lectüre desselben hin.

Jenem Grundgedanken des Mittelalters und seinen Widersprüchen analog mussten nothwendig die allgemeinen Lebensformen ungleich mehr als die individuellen Verhältnisse durchgebildet werden und dasselbe sich auch in der Kunst wiederholen. Die Kunst der Formen von allgemeiner Bedeutung, die Architektur, musste zunächst die begünstigte werden, die, im engeren Sinne sogenannte bildende Kunst in ihrer wahrhaften Entwickelung grossen Theils gehemmt bleiben. Der Verfasser, dies näher charakterisirend, wendet sich daher zunächst und vorzugsweise der Architektur zu und widmet ihrer Betrachtung den grösseren Theil seines Buches (S. 117—334). Er weist es nach, wie und wesshalb dieselbe (und im Einzelnen nur wenig modificirte) Bauweise den verschiedenen christlichen Völkern des Mittelalters eigen ist und wie auch, im Vorwiegen des chronologischen Elementes vor dem geographischen (anders als im griechischen Alterthum), die Stylunterschiede bei ihnen gleichartig auf einander folgen. Ausgeschlossen bleibt hiebei jedoch die Rücksichtnahme auf die italienische Kunst, indem der Verf. sich vorbehält, die gesammte Kunstgeschichte Italiens im Mittelalter später gesondert zu betrachten. Ob dies durchaus wohlgethan ist, weiss ich nicht. Die italienische Architektur dieser Zeit hat allerdings, zwar nicht ganz, doch zum grösseren Theil, eine Ausnahme-

stellung; die eigenthümliche Stellung der dortigen bildenden Kunst ist aber doch wohl nur die, dass sie — vom dreizehnten Jahrhundert ab — eben eine mehr individuelle Kraft, eine grössere Selbständigkeit und Freiheit erstrebt, dass sie die architektonischen und sonstigen Bande, welche die bildende Kunst dieser Epoche im Norden noch umschlossen hatten, allerdings zeitiger zu durchbrechen bemüht ist und somit für ein System, welches die geschichtliche Nothwendigkeit dieser Bande darlegt, vielleicht etwas störend erscheint. Die italienische Architektur dieser Zeit kann man ohne grossen Schaden für die Gesammtbetrachtung bei Seite liegen lassen; die dortige bildende Kunst aber, die nicht eine nur lokale, die vielmehr die allgemeinere Bedeutung hat, dass sie die in den übrigen Gegenden zumeist noch schlummernden Elemente zum höheren Leben erwachend zeigt, gehört meines Erachtens nicht füglich in einen Anhang. — Wir müssen der näheren Gründe des Verfassers für sein Verfahren warten; aber schon der Schluss der Betrachtungen über den gegenwärtig vorliegenden Band dürfte mein Bedenken als nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen lassen.

Der Verfasser deutet auf die Unterschiede des romanischen und gothischen Styles in der Architektur, bespricht zunächst das beiden Gemeinsame (in der Kirchen-Anlage) und geht dabei naturgemäss von der altchristlichen Basilika aus. Das architektonische Streben des Mittelalters sei auf die „organische Basilika" gerichtet gewesen. Der Verfasser giebt dabei einige Andeutungen über den Begriff des Organischen, ohne aber gerade das Organische der Architektur, in seiner Wesenheit, in seiner Uebereinstimmung mit dem Organischen der Natur und seinem Gegensatze gegen dasselbe, hinreichend zu entwickeln, was bei der Fortführung des Princips bis zur denkbar höchsten Ausbildung des architektonisch Organischen gerade in der gothischen Architektur wohl erwünscht gewesen wäre [1]. — Eine Uebersicht der Grundrissbildung, in der eigenthümlichen Rhythmik seines Planes, folgt. Hierauf (statt der Betrachtung des Inneren, die ich vorangeschickt haben würde) die Betrachtung des Aussenbaues, zunächst der Façade. Auf die Bedeutung der letzteren, im Verhältniss zu andern Baustylen, legt der Verfasser vielleicht etwas zu viel Gewicht und erklärt das, was sich zum Theil aus den einfachsten structiven und ästhetischen Bedingnissen ergiebt, theilweise mit etwas zu tief herausgeholten Gründen. Wenn er aber sagt: „die griechische Architektur hatte keine Façaden", so ist das wohl nicht ganz richtig. Der griechische Tempel ist ursprünglich ein Tempel ohne Säulen oder mit so oder so viel Säulen *in antis*, also ganz entschieden ein Façaden-Bau, und verliert diese hervorstechende Bedeutung nur bei seiner Entwickelung zum Peripteros, bei welchem allerdings nur noch der Giebel die Façade als solche auszeichnet. (Der gleichfalls angezogene Vergleich mit dem griechischen Hause und dessen Hofeinrichtung gehört gar nicht hieher oder würde im mittelalterlichen Klosterkreuzgang sein völlig entsprechendes und in künstlerischem Betracht vielleicht noch gewichtigeres Gegenbild finden) — Das Gruppenmässige des Aeusseren, mit seinem Aufsteigen in den Thurmbau — über der Chor-

[1]) Auch das an mich gerichtete Sendschreiben des Verfassers „über das Organische in der Baukunst", welches durch eine kleine Differenz in unsern Ansichten veranlasst und im Cotta'schen Kunstblatt, 1844, No. 58, abgedruckt war, genügt, meiner Auffassung nach, zu einer erschöpfenden Betrachtung der Sache nicht.

partie oder an der Façade — wird anschaulich entwickelt. Dann die Structur des Inneren, mit der von Anfang an erkennbaren Richtung desselben auf das Gewölbe und zwar speciell auf das Kreuzgewölbe. Der Verf. führt uns höchst einsichtig durch die verschiedenen Entwickelungsstadien dieser eigenthümlichen Bauform hindurch, bis dieselbe schliesslich aus innerem Bedürfniss auch die Form des Spitzbogens ergiebt. Der Verf. folgt hier der schon von Wiegmann gegebenen Auseinandersetzung über die Entstehung des spitzbogigen Gewölbes. Ohne derselben entgegen zu treten, wird aber doch auch das äussere Factum, welches dem inneren Bedürfniss die erstrebte Form (den Spitzbogen) als eine schon fertige traditionell zuführte, nicht zu übersehen und nicht zu vergessen sein. Man kann, und man muss meines Erachtens, an der Sache beide Beziehungen geltend machen.

Sodann folgt eine nähere Charakteristik der beiden mittelalterlichen Baustyle in ihren gesonderten Eigenthümlichkeiten. Zunächst die des romanischen Styles. Ich kann hier nur bemerken, dass das Ganze in seiner Weise so geistvoll, wie umfassend und belehrend durchgeführt ist. Sehr treffend ist die innere Rhythmik des Raumes und das sich allmälig entwickelnde Gesetz der Pfeilerbildung gegeben; fast zu geistreich das Princip der Portalbildung und der an dem Aeusseren der Absis vorherrschenden Dekoration, — fast mehr wie eine Anweisung für den schaffenden Künstler, denn als eine Charakteristik einer, in so vielfacher Beziehung doch noch immer sehr befangenen Kunstepoche. Mit feinem ästhetischem Sinne wird die Eckverzierung an der Basis der romanischen Säule, die von der Plinthe zu dem unteren Wulste aufsteigt, oder sich von diesem auf jene niedersenkt, erklärt, während zur Erklärung der bekannten Form des abgestumpften Würfelkapitäles (deren Bedeutung mir nur in der Naivetät des Ueberganges aus der Säulenform in die des massigen Bogens zu beruhen scheint) vielleicht zuviel Scharfsinn aufgewandt ist. Der bekannte Bogenfries wird, wohl etwas einseitig, von antiken Wand-Arkaden abgeleitet und als eine Abbreviatur derselben bezeichnet; ebensoviel Anspruch, wenn auch bedingten, auf seine Vaterschaft könnte vielleicht das antike Consolengesims machen, das ihn bekanntlich auch an manchen südlichen, z. B. südfranzösischen Gebäuden romanischen Styles, vertritt. Das Gebiet der phantastischen Ornamentik des romanischen Styles wird — einigermaassen mit Rücksicht auf die, hierin sehr systematisch schematisirenden Franzosen und Engländer — ziemlich genau durchgenommen. Es fehlt dabei jedoch eine Besprechung der gleichzeitigen Farbenanwendung, die nach den Erfahrungen, welche ich bei der Untersuchung romanischer Gebäude gemacht habe, sehr umfassend und energisch gewesen sein muss, was auch der ganzen ästhetischen und culturgeschichtlichen Stellung dieses Styles entspricht. — Im Uebrigen hätte ich gewünscht, dass es dem Verf., bei seiner grossen Belesenheit in den Quellenschriftstellern des Mittelalters, gelungen wäre, über einige Eigenthümlichkeiten der romanischen Kirchen-Anlage erschöpfenderen Aufschluss zu geben, als wir bis jetzt besitzen. Namentlich rechne ich hieher die so ganz eigenthümliche Anlage der Krypten, gegen deren auffallende Erscheinung wir vielleicht desshalb etwas abgestumpft sind, weil wir sie in unsern alten Kirchen so oft angesehen haben, deren Zweck mir aber trotz Allem (zumeist freilich auch nur Hypothetischem), was bis jetzt darüber vorgebracht worden, keineswegs hin-

reichend erklärt scheint [1]). Dann wäre über den etwanigen Zweck der nicht ganz selten vorkommenden geräumigeren Gallerieen über den Seitenschiffen und die, mit ihnen zumeist in Verbindung stehende Loge an der Westseite (deren der Verf. in diesem Bande noch gar nicht erwähnt) wohl noch mancher Aufschluss erwünscht. So auch darüber, dass in manchen romanischen Säulenbasiliken die Säulen der einen Seite eine reiche Dekoration haben, während die der andern, offenbar mit entschiedenster Absicht, ganz schmucklos gehalten sind. — Der Schluss des Kapitels über den romanischen Styl ist ungemein schön. Mit dichterischer Energie, ganz aus der Sache heraus und ohne alles Nebenbezügliche, wird hier der Charakter des Styles zusammengefasst und dargelegt, wie der ganze Geist jener Zeit in ihm seine Verkörperung gewonnen hat.

Vorzüglich meisterhaft aber ist das Kapitel, welches der eigentlichen Glanzerscheinung des Mittelalters, dem gothischen Baustyle, gewidmet ist. Der Verf. giebt seiner ausgesprochenen Vorliebe für das Mittelalter eben durch diese Behandlung selbst die befriedigendste Rechtfertigung. Wie der gothische Baustyl ein durchweg ästhetisch bedingter ist, so hat der Verf. überall die ästhetischen Grundsätze desselben darzulegen und von ihnen heraus die Formen und den Zusammenklang derselben, in Pfeilerbildung, Bogen-, Fenster- und Wandgliederung des Inneren, in der davon abhängigen, so ganz eigenthümlichen Gestaltung des Aeusseren, in seinen Dekorationen und Ornamenten aufs Klarste zu entwickeln gewusst. Nach so vielem Dilettantistischen, von den verschiedensten Standpunkten aus, was die moderne Zeit über das gothische Bauwesen zu Tage gefördert hat, thut es ungemein wohl, hier die Sache nach dem ihr eigenen künstlerischen Maassstabe gründlich bemessen zu sehen. Auch ist der Verfasser, bei aller Bewunderung des Styles, doch keinesweges so blind, dass er nicht auch den Uebelstand der „Zerklüftung“ des Aeusseren, namentlich am Chore, wohin bei reichausgebildeten Gebäuden die einseitige Consequenz seines „organischen“ Gefüges führen musste, nachwiese. (Ich würde diesem unschönen Elemente auch noch die zweite Unschönheit, die freilich mehr willkürliche der Dekoration der Portalbögen, mit ihren sehr unbequem hängenden Figuren und Baldachinen, angereiht haben.) Ein Paar ästhetische Differenzen zwischen meiner Auffassung und der des Verfassers sind im Uebrigen so geringfügig, dass ich sie übergehe. Nur in Betreff des Profils der Gewölbgurte, — dessen Form ich für besonders wichtig halte, — bemerke ich, dass ich ein noch etwas schärferes ästhetisches Eingehen, namentlich auch bei den leisen Wandlungen dieser Form nach den Zeiten, gewünscht hätte. — Den beim gothischen Style angewandten Farbenschmuck scheint der Verfasser für eine wesentliche Neuerung, im Gegensatz zu den Dekorationen des romanischen Styles zu halten, was nach meiner vorstehend gegebenen Andeutung dem Sachverhalte nicht entspricht. Der Verfasser rechtfertigt das ganze Princip der energischen farbigen Zuthat, namentlich im Verhältniss der Architekturtheile zu der Buntfarbigkeit der Fenster (deren Princip an sich er wieder etwas zu gesucht zu ent-

[1]) Ich will jungen Kunstgelehrten, die ihr Doctor-Examen machen wollen und wegen der Wahl eines Themas zur Inaugural-Dissertation verlegen sind, das Kapitel von den Krypten freundschaftlichst empfohlen haben. Es lassen sich bei dessen Behandlung ohne Zweifel die Specimina der elegantesten Gelehrsamkeit vorlegen.

wickeln scheint). Er sieht eine sich gegenseitig bedingende und in solcher Art den harmonischen Organismus des Ganzen erst beendigende Nothwendigkeit darin. Ich will dem an sich nicht widersprechen; aber ich glaube, dass gerade im gothischen Baustyl, bei der lebenvollen Plastik seiner Architekturformen, die Schönheit des polychromatischen Elementes (und somit auch die des Total-Eindruckes) wesentlich von dem entschiedensten Maasshalten in dieser farbigen Zuthat abhängig ist. Ob und wieweit dies im gothischen Mittelalter der Fall gewesen, ob nicht übertriebene Consequenz möglicher Weise auch hiebei über das Ziel hinausgeschossen, dürfte zuvörderst noch festzustellen sein; wenigstens dürfte aus der Schönheit der Architekturformen an sich noch kein absoluter Schluss auf die Schönheit der Wirkung, welche etwa durch die Bemalung hervorgebracht war, zu ziehen sein. In der Ste. Chapelle zu Paris, bekanntlich einem Gebäude von sehr reinen Formen, fanden sich so viele Reste der alten polychromatischen Dekoration, dass man diese in einer anscheinend durchaus richtigen Weise erneuern konnte. Es ist darin aber eine solche Ueberfülle, und die gereinigten Fenstergemälde vermehren dieselbe in einer so vielfach erhöhten Potenz, dass das Auge in diesem Gewirre von Farben und bunten Lichtern all und jedes Gefühl für die architektonische Linie und Form verliert und sich schliesslich sehr zufrieden erklärt, wenn es dieser ästhetischen Tollheit wieder entführt worden [1]). In dieser Uebertreibung kann nun allerdings so gut nationelle Neigung wie persönliche Laune im Spiel gewesen sein; aber das Beispiel zeigt wenigstens auf sehr schreiende Weise, welche Unterschiede zwischen Harmonie der Formen und der Farben möglich waren. — Eine möglichst gründlich durchgeführte Untersuchung über die Polychromie der mittelalterlichen und ganz besonders der gothischen Architektur, mit genauem Eingehen auf die stylistischen Eigenthümlichkeiten der betreffenden Gebäude, dürfte übrigens noch ein verdienstliches Unternehmen sein.

Ein kurzes Kapitel, gewissermaassen Anhangsweise, giebt eine Uebersicht über die abweichenden Formen kirchlicher und nichtkirchlicher Architektur [2]).

Ein andres, umfassenderes Kapitel, das von der Symbolik der mittelalterlichen Architektur handelt, muss ich ebenfalls als Anhang bezeichnen, — als Anhang desshalb, weil das Resultat desselben im Wesentlichen ein negatives ist, weil es von allerlei verkehrten Annahmen handelt und diese freilich mit einfach gesunder Kritik zu nichte macht. Aber diese Verkehrtheiten waren so vielgliedrig und bis auf heute in so mannigfache Schleier gehüllt, die Kritik, welche die letzteren zerreisst und die ersteren enthüllt, ist so entschieden, ihrer Gründe und ihres ganzen Verfahrens so sicher, dass der Verfasser sich gerade hiedurch bei allen denen, welchen es um sachliche Wahrheit zu thun ist, ein neues und sehr wesentliches Verdienst erworben hat. Der Dilettantismus der Men-

[1]) Ich schreibe nach dem Eindrucke, den ich im Jahre 1845 beim Besuche der in der Restauration begriffenen Ste. Chapelle empfing. Ob seitdem etwa Aenderungen darin vorgenommen, weiss ich nicht. — [2]) Der Verfasser erwähnt dabei der interessanten und wohlerhaltenen Schlossruine zu Reichenberg, in der Nähe des Rheins, unweit St. Goarshausen, und des ehemaligen Kaiserschlosses zu Goslar, deren beiderseitige Aufnahme und Herausgabe er dringend anräth. Der deutschen Kunst- und Culturgeschichte würde hiedurch in der That ein sehr schätzbarer Dienst geleistet werden.

schen hat es nemlich nicht begreifen können, das die überwältigende Wirkung der mittelalterlichen Dome einfach in ihrer künstlerischen Eigenschaft und der besonderen Weise der Realisirung dieser Eigenschaft beruhe; sie haben absonderliche Geheimnisse darin erwartet, haben ein solch Geheimniss auch wohl in dieser und jener Formel gesucht und gelegentlich gemeint, dass der Besitzer der Formel es dem alten Meister ohne Weiteres nachmachen könne. Der Verfasser spricht nun zunächst von den etwanigen symbolischen Beziehungen, die dem Bau zu Grunde liegen könnten, und weist aus den Schriftstellern des Mittelalters nach, dass allerdings davon auch zu jener Zeit die Rede gewesen ist, aber mit sehr unschuldig müssigen Gedankenspielen, die kaum nachträglich etwas von derartigen Beziehungen in die Grunddispositionen des Baues hineingelegt, geschweige denn auf die Formenbildung einen Einfluss ausgeübt haben. Dann kommt der Verfasser auf den Mittelpunkt dieser dilettantischen Phantasieen, auf die Bauhütten. Hier wird nun ausführlich dargethan, dass dies eben nichts als die Stätten einfachen zünftigen Beisammenseins waren, die nur, der Natur der Sache nach, unter Umständen eine etwas strengere Ordnung nöthig hatten. Die in moderner Zeit in diese Dinge hineingelegten freimaurerischen Träumereien und Fälschungen werden ausgeschieden und das Wesen der Hüttengeheimnisse, abgesehen von denen, die auf polizeilichen Gründen beruhten, als Dinge dargestellt, die einer noch sehr unbeholfenen Geometrie eben nur eine leichtere praktische Handhabe gaben. Grundzahlen, Grundmaasse und Grundfiguren, Triangulatur und Quadratur erscheinen theils als ganz bedeutungslos, theils als äusserliche Schemata für den Handwerker, am wenigsten aber als Schlüssel für das, was nur durch den Geist erschlossen werden kann. Wir können hienach allen jenen wüsten Dilettantismus wohl als völlig beseitigt ansehen und sind dem Verfasser für das unerquickliche Geschäft solcher Wegereinigung zum aufrichtigsten Danke verpflichtet. Es wird kaum noch zu einer Nachlese Gelegenheit und hoffentlich noch weniger Bedürfniss geblieben sein.

Das umfassende Schlusskapitel endlich (S. 335—417) ist der Plastik und Malerei des Mittelalters gewidmet. Der Verfasser spricht zunächst von der Technik, der, als einer traditionell aus dem Alterthum überlieferten, vorerst die meiste Sorge zugewandt blieb. Nach einer Hindeutung auf das bekannte Lehrbuch des Theophilus presbyter wird der verschiedenen Gattungen der Technik, ihrer Ausübung und Verwendung gedacht und in den Anmerkungen manche schätzbare Einzelnotiz beigebracht. — Hierauf folgen Betrachtungen über den Styl der Darstellung. Der Verfasser unterscheidet drei Klassen: eines „rohen, strengen und freien" Styles, den letzteren als zusammenhängend mit der gothischen Architektur, wobei aber das Wort „frei" mir bei weitem zu vielsagend erscheint, da auch er entschieden noch unter der Botmässigkeit eines äusseren Gesetzes steht. Der rohe und der strenge Styl sollen, gleichzeitig mit dem romanischen Baustyl, nebeneinander hergehen. Ich möchte dem rohen nicht den Ehrennamen eines Styles geben; ich wüsste als hieher gehörig wenigstens nur verwilderte Nachklänge der verwilderten karolingischen Kunst, die hier und da, aber nur selten, einem gewissen unwillkürlichen Naturgefühl zu begegnen scheinen, und ausserdem nur einzelne, gänzlich ungehobelte und barbarische Handwerkerarbeiten zu nennen, was Alles aber nicht eben Ansprüche auf Stylgeltung hat. Vorherrschend kenne ich in der bildenden Kunst des Mittelalters nur die byzantinisirende Strenge der romanischen,

die mehr germanische Weichheit der gothischen Bauepoche, beide abhängig vom Architekturgesetz, beide aber auch, am Schluss ihrer Epochen, um 1200 und um 1400, einer mehr naturalistischen Freiheit sich zuneigend [1]), deren vollere Einführung jedoch erst mit der Auflösung der mittelalterlichen Kunst zusammenfällt. Sie sind beide architektonisch bedingt, beide durch diesen bedingten, unfreien Zustand der lebendigeren, natürlich organischen, individuellen Durchbildung fern gehalten. Der Verfasser verkennt diesen Mangel der bildenden Kunst des Mittelalters keinesweges, aber er begnügt sich nicht, den wesentlichen Grund desselben in der, aller primitiven Bildnerei eigenen Abhängigkeit von den geometrischen Gesetzen der Architektur (d. h. in einer, diesen Gesetzen entsprechenden Allgemeinheit der Formenbildung) zu erkennen; er glaubt, nicht etwa nur diese oder jene Modification in den alterthümlich gemessenen und beschränkten Stylformen durch das geistige Grundelement der Zeit erklären, sondern das letztere unmittelbar als den eigenthümlichen Erzeuger dieser ganzen Erscheinung auffassen, jene Stylistik also als eine auch desshalb nothwendige, ja die damit verbundene Schwäche der Darstellung nur als eine scheinbare, den positiven Mangel an künstlerischer Vollendung als tieferen künstlerischen Zwecken dienend darlegen zu müssen. Ich gestehe, dass ich hier den Standpunkt, den der Verfasser eingenommen hat, in keiner Weise anerkennen kann. Schon, wenn er sagt, dass in der mittelalterlichen Kunst an Portraits im eigentlichen Sinne des Worts nicht zu denken sei, da unbestimmte Charaktere (wie er als solche die mittelalterlichen Persönlichkeiten überhaupt in der Einleitung des Buches bezeichnet) auch nur eine unbestimmte Darstellung hätten erhalten können; so ist hier ein sehr innerlicher und doch wohl nur sehr bedingt gültiger Grund hervorgesucht, während das auf der Hand Liegende, — dass eine architektonisch unfreie, dem Naturalismus noch nicht zugewandte Kunst eben noch gar die Mittel zur Portraitdarstellung nicht hat, — zur Erklärung der Sache (die sich ganz ebenso auch in der Antike verhält) völlig ausreicht. Wenn er aber gar damit schliesst, dass der Mangel an wahrhaft natürlicher Durchbildung den Gestalten der mittelalterlichen Kunst einen Ausdruck des Werdens gebe, der sie mehr belebe, als die erschöpfende Vollendung es vermöchte; dass sie nicht als körperliche Dinge wirkten, sondern wie eine himmlische Erscheinung, die nur komme und verschwinde, den Eindruck hinterlasse, aber sich der Prüfung gröberer Sinne entziehe; dass das steinerne Bild dadurch etwas von der luftigen Allgemeinheit des Gedankens habe u. s. w., so fühle ich hiebei den Boden für alle wahrhafte Kunstbetrachtung unter meinen Füssen entweichen. Wer das Mittelalter nur einigermaassen kennt, wird ihm seine so erhabene wie rührende Idealistik nicht abläugnen wollen; aber die Kunstgebilde des Mittelalters haben diese Idealistik, obgleich ihre Körperlichkeit mangelhaft organisirt ist, nicht

[1]) Auf dies Doppelstadium der Entwickelung der mittelalterlichen Kunst kann man nicht Gewicht genug legen. Wie die romanische Architektur, am Schluss der Epoche, auch im Norden gelegentlich bis zur griechischen Feinheit der Profilirungen gelangt und wie dann der Geist der Zeit wieder ein neues Beginnen, mit neuen primitiven Ansätzen (denen des gothischen Styles) erheischt, so wird auch in der bildenden Kunst die schon auf dem Wege zur höheren Vollendung begriffene Thätigkeit (ich erinnere an die Wechselburger Kanzel-Sculpturen und an Nicolo Pisano) wieder bei Seite geschoben, um in der Kunst des germanischen Styles die Schule nochmals von vorn anzufangen.

weil dies der Fall ist. Es ist höchstens, wie in so manchen Fällen auch ausserhalb des Mittelalters, die naive Unbekümmertheit um die Form der Darstellung, aber wahrlich nicht die positive Einwirkung der mangelhaften Form auf eine höhere Durchbildung des geistigen Elementes. Wollte man an das, was der Verfasser, mit so geistvollen Wendungen, sagt, praktische Consequenzen knüpfen, — und man hätte das Recht dazu, wenn er Recht hätte, — so wäre es um die Kunst geschehen.

Den Bemerkungen über Styl und Naturauffassung schliessen sich Betrachtungen über die Gruppen-Anordnung der mittelalterlichen Kunst, und was damit in Verbindung steht, an. Auch hier Geistreiches in den Grundansichten, aber auch hier zu künstlich Gesuchtes, wo das Natürliche sich dem unbefangenen Beobachter von selbst ergiebt, und dadurch selbst, meiner Auffassung nach, manches Schiefe im vergleichenden oder selbständigen ästhetischen Urtheil. Der Raum des Kunstblattes verbietet mir, hierauf ausführlicher einzugehen; ich muss mich auf ein Paar Bemerkungen beschränken. Der Verfasser bezeichnet es als eine besondre Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Kunst, dass in ihr, z. B. im Schmuck der Portale durch Sculptur, das architektonische Gesetz und das der Bildnerei zu Grunde liegende geistige Bedürfniss auf gleiche Weise zu der gruppenmässigen Anordnung geführt hätten: — ich finde, dass dasselbe auch in der Antike der Fall war, und erinnere an die Giebel des Tempels von Aegina, an die des Parthenon, an die Niobidengruppe u. s. w. Dann findet er ein vorzügliches, ausführlich von ihm entwickeltes Verdienst in der Füllung des Spitzbogenfeldes der Kirchenportale durch Reliefs, in Reihen übereinander, was er zugleich als eine charakteristisch perspectivische Anordnung bezeichnet: — für mein Gefühl ist diese Un-Perspective gedrängter Figurenreihen, eine über der andern, die in ihrer horizontalen Richtung zu den Spitzbogenlinien einen schneidenden Contrast bilden, eins der hässlichsten Elemente der ganzen mittelalterlichen Kunst. Die Hauptsache ist, dass die reichere Gliederung des Raumes, besonders an und in der gothischen Kirche, das Gruppen-Element allerdings fördert und somit auf eine lebhaftere Gruppirung der Gedanken der künstlerischen Composition und auf ein Gegenüberstellen derselben in mehr oder weniger symbolisch bedeutsamer Abtheilung Einfluss hat, oder etwa der Neigung dazu mehr entgegen kommt; der Unterschied von den entsprechenden Verhältnissen der antiken Kunst erscheint mir, ähnlich wie ich es oben von der beiderseitigen Façaden-Anordnung andeuten musste, ungleich mehr quantitativer, als qualitativer Art.

Ehe der Verfasser aber auf die eben angeführte Compositionsweise näher eingeht und ehe wir somit, ihm folgend, den künstlerischen Gewinn in dem Erreichten beurtheilen können, schaltet er noch eine Reihe sehr belehrender und ausführlicher Zwischenbemerkungen ein. Diese gelten den Darstellungsformen von speziell symbolischer Bedeutung; sie sind mit sorglicher Benutzung der darüber vorhandenen Materialien abgefasst und geben eine höchst schätzbare Uebersicht über den Gegenstand, der für das Verständniss der mittelalterlichen Kunst allerdings von wesentlicher Bedeutung ist. Es sind Bemerkungen über den Heiligenschein, über die gesammte Thiersymbolik, über die Darstellung der Personen der göttlichen Trinität, der heiligen Jungfrau, der Propheten und Apostel, der Engel und Teufel, über verschiedenartige Personificationen u. s. w.

Es folgen nun schliesslich einige Beispiele von umfassenden symbolisirenden, gedankenhaften Compositionen, wie sich dieselben, als Werke plastischer Kunst, an einzelnen Kirchen vorfinden. Besonders ausführlich schildert und erläutert der Verfasser den Sculpturen-Cyclus, welcher das Portal und die Wände der davor befindlichen Vorhalle am Freiburger Münster schmückt; er findet darin eine der sinnreichsten Compositionen der Art, die aus dem Mittelalter auf unsre Zeit gekommen sind. Ich muss es sehr bedauern, dass ich ihm auch hier wieder nicht folgen kann. Ich erkenne es wohl an, dass das symbolisch einander Gegenübergestellte dahin strebt, mit künstlerischen Mitteln Gedanken zu entwickeln; ich sehe aber auch, dass es eben nur sehr einfache, sehr allgemeine Gedanken sind und dass die Entwickelung nur ziemlich dürftig und von Willkürlichkeiten und Unklarheiten ebenfalls durchaus nicht frei ist. Ich will zur Rechtfertigung dessen hier die Inhaltsangabe der Darstellungen in aller Kürze hersetzen und dem geneigten Leser selbst die Schlussfolgerung überlassen. Es sind Statuen am Eingange, an den Seitenwänden der Halle, an den Seiten des Portales und an dem Mittelpfeiler desselben, Reliefs im Spitzbogen des Portales und in dem von dem Bogen umschlossenen Felde. Die Statuenfolge zur Rechten des Eintretenden wird unter dem Begriff der „Weltlichkeit" zusammengefasst. Sie sind, am Eingange: die heilige Margaretha und Katharina; an der Seitenwand: die sieben freien Künste und die fünf thörichten Jungfrauen; am Portal: das Heidenthum (oder die Synagoge), die Heimsuchung (Maria und Elisabeth), Maria, und der verkündigende Engel. Die Statuenfolge zur Linken soll sich auf die „Verheissung" beziehen. Sie sind, am Eingange: Wollust, Verläumdung, ein Engel; an der Seitenwand: Aaron, Maria Jacobi, Johannes der Täufer, Abraham, Maria Magdalena (als fünf Gestalten „des frommen, den Herrn erwartenden Judenthums"), die fünf klugen Jungfrauen und Christus als Bräutigam; am Portal: das Christenthum und die drei Magier. Am Mittelpfeiler befindet sich die heilige Jungfrau mit dem Kinde. Drüber, auf dem Spitzbogenfelde, in verschiedenen Reihen übereinander, Momente aus Christi Lebens-Anfang und Ende, Auferstehung der Todten, der gekreuzigte Heiland mit Getreuen und Kriegsknechten, das jüngste Gericht. Dann, in vierfachen Reihen im Spitzbogen selbst aufsteigend, Chöre von Engeln, Propheten, alttestamentarischen Königen, Patriarchen; in der Mitte dieser Reihen die Personen der Trinität. Die Gegenüberstellung der thörichten und der klugen Jungfrauen, des alten und des neuen Bundes (oder Heidenthum und Christenthum) giebt in bekannter Weise den vorbereitenden Ton an in Betreff der Verhältnisse der Welt zu denen des christlichen Mysteriums; entsprechen sich aber auch die übrigen Theile der Gegenüberstellung in ähnlich prägnanter Weise? repräsentiren die ausgewählten Gestalten, soweit sie überhaupt erkennbar sind, den Gedanken und seine Folgen in genügend prägnanter und ausschliesslicher Weise? lassen sie nicht, für den Deutungslustigen, noch allerlei andre beliebige Deutungen zu? und sind die typisch doch vorzugsweise feststehenden Darstellungen des Mysteriums selbst auch im Gedankengange entschieden klar und frei von Zufälligkeiten? — Andre Beispiele der Art sind vom Strassburger Münster, vom Dome zu Amiens, von dem zu Chartres u. s. w. entnommen; einfach klar, wo dargestellte Historien schon an sich eine Gedankenfolge bedingen, werden auch sie ungenügend und unklar, wo eine freiere Gedankenfolge beabsichtigt erscheint.

Der Verfasser stellt diese Compositionen so hoch, dass nach seiner Schlussäusserung die Kunst des Mittelalters erst durch sie auf die Höhe ihrer Zeit gelangt sein soll. Ich kann ihm, wie gesagt, nicht folgen; ich finde das Gedankenhafte in Cyklen, wie denen des Freiburger Münsters, eben sehr allgemein, oft sehr unklar gehalten und das, was doch einmal das Spezielle an ihnen vorstellen soll, selten durch eine geistvolle Nothwendigkeit bedingt, abgesehen von so manchen, wohl durch äussere Veranlassung vorhandenen Willkürlichkeiten. Im Kleinen habe ich an sonstigen Werken der Art manches Tiefgedachte gesehen: im Grossen und Umfassenden ist mir dergleichen in der nordischen Kunst zumeist wie ein mehr oder weniger nebelhaftes Träumen des Gedankens erschienen. Ja, mich dünkt, das ganze Element dieser cyklisch symbolisirenden Bildnerei hat nicht gerade einen erheblich höheren Rang als jene, mit den gegebenen Architekturformen spielende Symbolik des Mittelalters, deren Leere der Verfasser selbst nachgewiesen hat. Auch ist dies Kunstgebiet für die Kunst selbst am Ende von zweifelhaftem Werth: der Symbolik an sich ist die Form, oder ihre Durchbildung, doch nur gleichgültig, und ob Leben, ob Hieroglyphe aus ihrem Schoosse hervorgeht, kümmert sie nur wenig. Wollte man wieder auf praktische Consequenzen deuten, so würde auch dies Gebiet als ein sehr gefährliches erscheinen. Es ist eben ganz einfach, meiner Auffassung nach, bildnerische Schwäche, was dieser Symbolik so bedeutenden Vorschub geleistet hat. Bildnerische Kraft bedarf ihrer überhaupt wenig; will sie es aber, so hat sie zugleich auch die Kraft, dem symbolischen Elemente durch tieferes Leben zugleich festeren Inhalt zu geben. Die sinnvollste symbolisirende Darstellung des Mittelalters, der Triumph des Todes von Andrea Orcagna, gehört Italien an, wo der freiere Natursinn in der Kunst schon seine Schwingen regte. Das Vermögen hatte der Norden, zumal Deutschland, ebenfalls von früher Zeit an, zum Theil noch früher als Italien; aber er blieb in dieser Beziehung — in der Architektur freilich ungleich grösser als Italien — länger gebunden. —

Manch Einem, der den gegenwärtigen Stand der Dinge kennt, mag es vielleicht scheinen, als ob ich mich selbst mit diesen Widersprüchen gefährlichen Angriffen bloss gestellt habe. Es giebt heutiges Tages eine besondre Partei, die mit Macht und Leidenschaft, wohl verbollwerkt durch eine gründliche Gelehrsamkeit, für den mittelalterlichen Spiritualismus der Kunst ficht und ihr Anathem gegen die Andersgläubigen, die „Sensualisten", hinausschleudert. Indess wohnt der Kern der Partei doch etwas seitab, in Frankreich, wo alte und neue Kunstsünden, u. A. wohl das effektvoll Materialistische in der heutigen Kunst Frankreichs, zu einer solchen bussepredigenden Aesthetik, zu dieser viel ernsthafteren Reaction, als es unsre gutmüthige Romantik war, getrieben hat. Wir in Deutschland haben nur einzelne gesprengte Vorkämpfer dieser eifernden Schaar; ich glaube, dass diese mehr Worte machen, als sie sonst Inhalt haben, und wenn sie sich auch anderweit gar mit dem starrsten Ultramontanismus verbinden, — unsern Anfängern von unbefangener Kunst und unbefangenem Kunsturtheil, die beide, so Gott will, auf festem Boden stehen, droht durch sie keine Gefahr. Der Verfasser aber gehört zu ihnen nicht, wenn auch Manches von diesem einseitigen Spiritualismus ihm, meiner Auffassung nach, angeflogen sein mag. Dafür spricht zu voll, zu beredt, zu ergreifend das reine Gefühl, der tiefe ästhetische Ernst, der trotz einzelner Missklänge (meinem Ohre wenigstens erscheinen sie so) das Ganze seines Buches durchdringt und in

dem sich, wie ich meine, die verschiedenen Standpunkte für die künstlerische Auffassungsweise, der des Praktikers und der des Theoretikers, vereinen, also, dass jedenfalls das Gefühl freudiger Gemeinsamkeit des Wollens und des Schaffens zurückbleibt.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Abth. II, die Königl. Preuss. Provinz Sachsen enthaltend, Lief. 35—38. (Bd. II. Lief. 21—24.) — Auch unter dem besondern Titel: Mittelalterliche Bauwerke zu Mühlhausen, Nordhausen, Heiligenstadt und einigen andern Orten Thüringens und des Eichsfeldes. — Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besondrer Mitwirkung von G. W. Geyser d. J. Leipzig 1850. 32 Seiten Text und 20 Blatt Abbildungen in Folio.

(D. Kunstblatt 1850, No. 46.)

Die vorstehend genannten vier Lieferungen des bekannten Puttrich'schen Werkes bringen den Schluss der zweiten Abtheilung desselben. Sie bilden wieder, wie dies schon früher durchgehend bei den einzelnen Serien der Fall war, ein, im Einschluss lokaler Bedingungen zusammenhängendes selbständiges Ganzes und enthalten einen grossen Reichthum von Mittheilungen, die, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, in mehr umfassender bildlicher Wiedergabe oder nach hervorstechenden charakteristischen Einzelheiten behandelt oder auch, ohne besondre bildliche Darstellung, nur im Text besprochen werden. Wir lassen eine flüchtige Uebersicht der besonders bezeichnenden Mittheilungen folgen. Vorwiegend erscheinen diesmal die Monumente des gothischen Baustyles in seiner Lösung aus dem romanischen und in seiner ersten schönen Durchbildung, — besonders anziehend zunächst die der alten blühenden Reichsstadt Mühlhausen. Nachdem uns auf der Titelvignette die anmuthige Popperoder Quelle mit ihrer malerischen Umgebung begrüsst hat, wird uns auf einer Reihe von Blättern, in Grundrissen, Aufrissen, zahlreichen Details und einigen schönen malerischen Ansichten des Inneren und Aeusseren die grossartige fünfschiffige Marienkirche, in dem würdevollen Ernst ihrer Formen, mit ihrem eigenthümlichen Giebelschmuck, ihrem reichen Südportal und der feierlich weiten Erhabenheit ihres Inneren vorgeführt. Dann die dortige St. Blasienkirche, die in ähnlichem Style, nur einfacher ausgeführt ist, während ihre Thürme, in reichen Formen des Uebergangsstyles, eine besondre Aufmerksamkeit erfordern. Einzelnes von andern Kirchen zu Mühlhausen, wie der Jacobi- und der Georgen-Kirche, folgt. — Von den Kirchen zu Nordhausen wird besonders die Domkirche, und an dieser die alterthümliche Ostseite in den letzten, schon dem Gothischen sehr zugeneigten Formen des Uebergangsstyles, — zugleich mit der merkwürdigen (ursprünglichen) Form des geradlinigen Chorabschlusses, — hervorgehoben. Mittheilungen über die dortige Marienkirche schliessen sich an. — Von der alten Kirche zu

Kloster Vessera (Vessra) wird verschiedenes Merkwürdige streng romanischen Styles vorgeführt. — In Heiligenstadt ist es die wiederum in ernstem gothischem Styl ausgeführte Marienkirche, besonders ihr kräftiger Thurmbau und ein eigenthümlich charakteristisches Seitenportal, sowie die neben dieser Kirche befindliche, überaus merkwürdige achteckige Annakapelle, die ganz dieselbe würdevolle Strenge der gothischen Formation zeigt, was vorzugsweise unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. — Von Schloss-Lohra sehen wir die, in ihrer unteren Hälfte erhaltene Doppelkapelle, der letzten Zeit des romanischen Styles angehörig, die, von Herrn Baurath von Quast entdeckt, unsre Kenntniss solcher Kapellen in willkommener Weise vermehrt, — von Mönchen-Lohra eine wenigstens in ihren Haupttheilen noch erhaltene Kirche streng romanischen Styles. — Eine kleine Kirche zu Steinbach, deren Details sorglichst wiedergegeben sind, erscheint als eins der geschmackvollsten Beispiele des Uebergangstyles. — Von der Kirche zu Treffurt wird uns ein elegant romanisches Portal, — von der zu Goseck endlich andres, einfacher Romanische vorgeführt. — Wir haben über die Ausführung aller dieser Mittheilungen und über die Abfassung des begleitenden Textes nur hinzuzufügen, dass sie sich den früheren Abschnitten des Werkes aufs Würdigste anreihen.

Zur Beendigung des ganzen, allgemein anerkannten Unternehmens fehlt nunmehr nichts, als die letzte Serie der ersten Abtheilung und der umfassende, allgemein geschichtliche Schlusstext. Wir dürfen dem Erscheinen beider demnächst entgegensehen.

Die hölzerne Kapelle des H. Judocus zu Mühlhausen in Thüringen. Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst im XIII. Jahrhundert von Adolf Tilesius von Tilenau, kaiserl. russ. Hofrath. Leipzig, 1850.

(D. Kunstblatt 1850, No. 47.)

Ein bescheidenes, aber in seiner Bescheidenheit eigenthümlich interessantes Denkmal mittelalterlicher Kunst, dessen gebrechliches Material sechs Jahrhunderte hindurch der Zerstörung getrotzt hatte, unlängst aber gemeinnützigen Zwecken geopfert wurde und dessen Gedächtniss die vorstehend genannte Monographie, aus drei zum Theil kolorirten lithographischen Blättern und 18 Druckseiten Text in Folio bestehend, auf dankenswerthe Weise bewahrt. Die Kapelle stand auf dem Friedhofe der vorstädtischen St. Petrikirche zu Mühlhausen, war 20 Fuss lang, 12 Fuss breit und mit ihrem steilen Satteldache 19 Fuss hoch; sie diente in letzter Zeit, als „Barhäuschen“, zur Aufbewahrung von Todtengräbergeräth. Es war ein einfach oblonger Bretterraum, mit Brettern spitzbogig überwölbt, die, in den vorragenden Giebel der Aussenseite vortretend und in demselben eine starke Nische bildend, dem Aeusseren ein charakteristisches Gepräge gaben. Man hatte den alterthümlichen Ueberrest schon niedergerissen, als der Herausgeber zufällig dazu kam, an den Brettern der ehemaligen Gewölb-

decke die Reste merkwürdiger Malereien fand und ihre angemessene Erhaltung veranlasste. Er giebt, ausser der Ansicht der Kapelle in ihrem ehemaligen Zustande, eine Abbildung dieser Malereien. Es sind Friese mit Darstellungen aus der Legende des h. Judocus und ornamentale Compositionen, in die historisch Figürliches, Symbolisches und Andres, was der blossen Künstlerlaune angehört, eingeschlossen ist. Die Arbeiten tragen das bestimmte Gepräge des germanischen Styles, wie sich derselbe im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts ausbildete. Wir erkennen die treue Wiedergabe der charakteristischen Eigenthümlichkeiten desselben in den vorliegenden Abbildungen. Im Text hat der Verfasser die kunstgeschichtliche und legendarische Bedeutung der Malereien näher entwickelt und mit Scharfsinn, zugleich mit der Zugabe schätzbarer historischer Belege, den muthmaasslichen Ursprung und Zweck der kleinen Kapelle nachgewiesen. — Abgesehen von dem Interesse dieser Mittheilungen für die betreffende Lokalgeschichte haben sie in allgemeiner Beziehung das Verdienst, dass sie uns von Zuständen und künstlerischen Gestaltungen des Mittelalters, denen keine festere monumentale Dauer zu geben war und die somit vom Strome der Zeit allzu leicht überflutet wurden, ein einzelnes anschauliches Bild gewähren. Sie tragen wesentlich dazu bei, uns auch in das beschränktere Stillleben jener Zeit zurückzuführen.

Specimens of ornamental Art, selected from the best models of the classical epochs. Illustrated by eighty plates by L. Gruner with descriptive text by Emil Braun. London, Thomas M'Lean 1850. gr. R.-Fol. Preis: 80 Thlr.

(D. Kunstblatt 1850. No. 49.)

„Der Herausgeber und Ordner dieses Werkes ist der rühmlichst bekannte Kupferstecher Ludwig Gruner von Dresden, seit mehreren Jahren in London wohnend, von wo aus er unter eignen Arbeiten der Kunstwelt schon andres Schöne lieferte, wie z. B. das Prachtwerk über Freskomalereien verschiedener Kirchen und Paläste, ferner über den Pavillon im Garten von Bukinghamhouse u. a.

„Das unter obigem Titel uns jetzt vorgelegte kostbare Werk ist in kunstgeschichtlicher Hinsicht eben so belehrend als erfreuend für Auge und Gemüth, als anders dasselbe durch die verschiedenartige Auswahl der Gegenstände, für alle höhere Zweige des technisch industriellen Wirkens nutzreich genannt werden kann.

„Wir finden in den achtzig lithochromisch oder buntfarbig gedruckten lithographirten Tafeln die kostbarsten Architektur-, Sculptur- und Malereiornamente der früheren, mittleren und späteren Zeit, bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts in vier Abtheilungen, welche, beginnend mit Gefässen und mehreren der Plastik verwandten Gegenständen, von da an übergehen in Mosaiken und Malerei von Pompeji und einigen Römischen Antiquitäten, weiter uns in 26 Platten die merkwürdigsten Malereien der ältesten Kirchen in Italien zeigen und endlich in 18 Platten die bewundernswürdigsten Malereien der berühmtesten Paläste enthalten, wobei das Schlussblatt dieser Abtheilung Raphaels kostbare Decke aus der Segnatura in Vatican, zwar nicht in ganz grossem, aber deutlichem Maassstab bildet.

„Das Ganze giebt ein treffliches Bild der älteren grossen Kunstepochen, indem wir daraus den reinen und wahren Sinn für Ornamentik, wie er in jenen Denkmälern, vom Tempel, Kirche und Palast an, bis zum kleinsten Vestibül angewendet wurde, erblicken. . . .

„Hierzu kommt die in diesem Werk angewendete vortreffliche englische Technik in der Chromolithographie, welche hierin Ausserordentliches und man dürfte sagen Wundervolles leistete, da Präcision, Nettigkeit und die glänzendsten Farben, so wie der Golddruck in ausserordentlicher Vollendung sich darstellen, endlich die Gesammtausstattung des Werkes glänzend ist.“ [1]) . . .

Frenzel.

Nachträgliches über Gruner's Specimens etc. und bei Gelegenheit derselben.

Der vorstehende Artikel fasst zusammen, was in allgemeiner Beziehung über das schöne Gruner'sche Werk und dessen Verdienste zu sagen sein dürfte. Das deutsche Kunstblatt verstattet es mir, noch einige besondre Bemerkungen anzuschliessen.

Zunächst ist es die, bei einer grossen Folge von Blättern zur Anwendung gebrachte Technik der polychromen Lithographie, auf die ich noch einmal zurückkommen muss. Es ist hier in der That das denkbar Vollendetste geleistet. Es ist eine Fülle, Saftigkeit, Energie, — ein eigentlich markiger malerischer Vortrag, — eine Mannigfaltigkeit und zugleich Harmonie in diesen Farbentönen, die die höchste Anerkennung verdienen. Oefters ist gewiss mit zwanzig Platten gedruckt. Wie vorstehend schon bemerkt und wie mir auch anderweit aus guter Quelle zugekommen ist, sind diese Meisterarbeiten des Farbendruckes in Berlin gefertigt. Aber — — auf den Blättern selbst oder in dem begleitenden Texte ist davon Nichts gesagt! Das deutsche Verdienst ist in keiner Weise hervorgehoben, und das Werk wird von Seiten des englischen Nationalstolzes eben, wie es sich giebt, — als ein englisches hingenommen werden. Wir wollen indess unsern Antheil reclamiren.

Dann ist, neben der Fülle und Eleganz der ornamentistischen Darstellungen, auf die ungemein lebenvolle Charakteristik, in welcher dieselben wiedergegeben sind, aufmerksam zu machen. Dies Verdienst ist naturgemäss da vorzugsweise hervorzuheben, wo der mehr oder weniger geistreiche Grad der Wiedergabe für den Werth der Darstellung entscheidend sein musste, also besonders bei den schlichten Kreidezeichnungen, welche die Compositionen ornamentaler Sculptur vergegenwärtigen. Es dürfte schwer sein, eine grössere Meisterhaftigkeit in dieser Gattung nachzuweisen, als hier z. B. in den grossen Zeichnungen einiger antiken Terracotten, mit der vollen Beobachtung der Eigenthümlichkeiten des modellirten und gebrannten Thons, vorliegt.

Dies Charakteristische gilt aber nicht blos für das Stoffliche der Darstellungen, sondern in gleichem Grade auch für die Form derselben, d. h. für den feineren oder derber ausgesprochenen Wechsel in der Behandlung

[1]) Bei den in Gruner's Werk so schön gegebenen buntfarbig gedruckten Lithographien ist noch zu gedenken, dass auch mehrere einzelne Blätter, wie z. B. die kostbaren, äusserst naturtreuen Blumenranken, in Berlin vollendet worden und den Künstlern und Technikern jener trefflichen Blätter das grösste Lob über die gehaltvolle Ausführung gezollt werden muss.

der Form, je nach den künstlerischen Epochen, welchen die Originale angehören. Das Werk enthält daher auch für die kunstgeschichtliche Betrachtung ein sehr schätzbares Material.

Doch hat es der Herausgeber vermieden, das allzu Heterogene, das dieser Wechsel der künstlerischen Behandlungsweise zur Folge haben könnte, nebeneinander zu stellen. Die dekorativen Compositionen, die sein Werk vorführt, gehören sehr verschiedenen Zeiten an, aber sie haben in der Grund-Conception mehr oder weniger etwas Gemeinsames, — durchgehend eine gewisse Classicität. Es sind fast ausschliesslich nur Darstellungen antiker Kunst oder solche, die dem italienischen Mittelalter oder der italienischen Renaissance angehören. Nur ausnahmsweise kommen ein Paar Blätter nordischer Verzierungskunst vor (ein Paar pfälzische Buchbinderarbeiten, jetzt im Vatikan, und eine Holbeinische Zeichnung zu einem Prachtpocale); aber auch diese tragen entschieden wiederum den Stempel der sogenannt classischen Richtung. Auch die eben angedeuteten Darstellungen aus dem italienischen Mittelalter verleugnen jene Classicität keinesweges. Dies zeigt sich sowohl bei den musivischen Ornamenten römischer Basiliken (aus S. Maria in Trastevere und S. Maria Maggiore, besonders aber aus S. Clemente und S. Giovanni in Laterano), als auch bei den gemalten Dekorationen gothischer Kirchen, wie S. Francesco in Assisi, S. Andrea in Vercelli, S. Anastasia in Verona, S. Francesco in Lodi. Es ist bekannt, dass die Italiener auf kurze Frist wohl die allgemeinen Formen der dem Norden angehörigen gothischen Architektur nachzuahmen versucht hatten, im Detail aber von der ihnen angebornen mehr classischen Behandlung nicht sonderlich lassen konnten.

Dies führt mich auf eine, zunächst beiläufige Bemerkung. Das dekorative Element hängt bei diesen italienisch gothischen Gebäuden (zumal das durch Malerei hinzugefügte) mit der architektonischen Formenbildung nicht nothwendig zusammen, ist aus ihr nicht hervorgewachsen, läuft willkürlich über sie hin. Was die Blätter des Gruner'schen Werkes an solcher gemalten Ornamentik italienisch gothischer Gebäude geben, ist an sich zumeist überaus reiz- und geschmackvoll; aber es steht zu den Architekturformen nur im Verhältniss eines Spieles. So ist es bei all den angeführten Beispielen, wo man den Ernst des Ornamentes — als letzter Auflösung oder Aushauchung der architektonischen Bewegungen — vermisst, der Fall. Bei der farbigen Dekoration von S. Francesco zu Assisi, wo die Gewölbgurten eine völlig leblose und schwerfällige Form haben, gewinnt es, aller feinen Grazie des Einzelnen zum Trotz, sogar den Charakter eines halbbarbarischen Aufputzes [1]).

Ich muss aber noch eine zweite Bemerkung hinzufügen, die freilich nicht sowohl dem Gruner'schen Werke an sich, als vielmehr der ganzen Gattung, welcher dasselbe angehört, gilt und mit der ich es wage, mich selbst einer, vielleicht wenig günstigen Beurtheilung blosszustellen. Das Gruner'sche Werk vermeidet, wie gesagt, die Zusammenstellung des allzu Heterogenen, befolgt durchgehend eine gewisse gemeinsame Grundrichtung.

[1]) Ein allzu schneidender Beleg dafür, dass einzelne Beispiele der mittelalterlichen Polychromatik (namentlich im Gothischen) noch wenig für das ganze System entscheiden und dass es sehr wesentlich darauf ankommen wird, das Verhältniss der farbigen Zuthat zu dem Grade der inneren arckitektonischen Durchbildung des betreffenden Gebäudes vorerst festzustellen.

Aber — welche Verschiedenheiten sind dennoch innerhalb dieses Gemeinsamen vorhanden: — griechischer und römischer Geschmack; die verschiedenartig conventionelle Behandlung, der das classische Element im italienischen Mittelalter, je nach romanischen oder gothischen Influenzen, doch allerdings unterliegen musste; die verschiedenartigen Formen der Renaissance im Geiste eines Bramante und Luini, eines Raphael, eines Giulio Romano u. s. w.! Ich möchte, so interessant diese Blätter in kunstgeschichtlicher Beziehung sind, so unschätzbar sie dem grossen Meister, der berufen ist, der Kunst feste neue Bahnen vorzuzeichnen, für sein Studium sein müssen, — ich möchte doch meinen leisen Zweifel aussprechen, ob sie (wofür sie zunächst bestimmt sind) dem Schüler, dem Handwerker unbedingt als Muster und Vorlegeblätter dargeboten werden sollten. Es ist — in wie schöner Form auch, mit wie geistvollem Verständniss der Originale, — doch nur Electicismus.

Ich würde meinen Zweifel vielleicht unterdrückt haben, ginge ich nicht allerdings in meiner Ketzerei noch einen starken Schritt weiter. Ich meine, dass Werke der Art, auch wenn völlige Gleichartigkeit des Geschmackes in ihnen herrschte, uns vor der Hand noch gar nicht viel fruchten können. Das Ornament ist die letzte Blüthe der räumlichen Kunst, aber sie hat erst Leben und Sinn, wenn sie aus einem lebendigen Stamm hervorgewachsen ist. Dieser Stamm ist und kann nur sein: ein festes architektonisches Bewusstsein. Ohne eine energische (von aller einseitigen Schultradition gelöste) Durchbildung und Entwickelung der architektonischen Formation, auf dem Grunde unsres heutigen gesammten technischen Vermögens und desjenigen geistigen Bedürfens, welches uns wahrhaft eigenthümlich ist, hängt alles, was zur Ausbildung der Ornamentik geschieht, in der Luft. Man wird mir erwidern: „Das Eine thun und das Andre nicht lassen.“ Ich antworte: Es kommt darauf an, wann das Eine gethan und das Andre nicht gelassen werden muss: es kommt darauf an, dass man das Zweite nicht eher beginne, ehe man mit dem Ersten nicht in der That den festen nachhaltigen Grund gelegt. Ja, die Bevorzugung des Ornamentistischen vor der Ausbildung des eigentlich Architektonischen, — wie sie in unsern Jahren vielfach stattgefunden, — scheint mir schliesslich von sehr verderblichen Folgen. Der schmückende Theil der Kunst wird dann nicht blos als ein zufälliger und willkürlicher behandelt: der künstlerische Geist verklingt dann auch und verflüchtigt sich in diesen Spielen einer nicht mehr wohlthätig gebundenen Phantasie, und statt dessen, was sie binden sollte, bleibt schliesslich nur ein kraftloser, zur weiteren Entwickelung unfähiger Bodensatz, — nur ein architektonischer Unorganismus zurück. Statt andrer Beispiele nenne ich hier nur, um mich einfach auf geschichtlich Abgeschlossenes zu beziehen, S. Francesco in Assisi.

Dies Alles, ich wiederhole es, gilt durchaus nicht dem Gruner'schen Werke an sich, welches gewiss den Vergleich mit einem jeden ähnlichen Unternehmen aushält, mit dem überhaupt nur wenige in Vergleich kommen können. Aber Werke der Art fördern zunächst nur die äussere künstlerische Cultur. Mich aber dünkt: es sei vor Allem Sorge zu tragen, dass eine glänzende äussere Cultur nicht innerer Leere oder Barbarei zur Hülle diene. Mich dünkt: ungleich entschiedener sei für das Innere, — das Erste, zu sorgen.

Metallene Grabplatten mit eingegrabener Umrissdarstellung.

(D. Kunstblatt 1851, No. 4.)

Herr Dr. Lisch zu Schwerin hat über diesen Gegenstand in der vorigen Nummer des deutschen Kunstblattes, unter der Ueberschrift „Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters“, neue Mittheilungen gemacht und darin einige schätzbare Notizen zur Bereicherung unsrer Denkmälerkunde beigebracht. Es kann mich nur freuen, dass meine, schon in der ersten Auflage des Handbuches der Kunstgeschichte und später mehrfach (namentlich auch in No. 26 des deutschen Kunstblattes v. v. J.) gegebenen Anregungen nicht erfolglos geblieben sind. Der Aufsatz des Hrn. Dr. Lisch ist jedoch vorwiegend kritischer Art und wesentlich gegen mich gerichtet; so wird mir vielleicht, zumal bei dem hohen Gewicht, welches er auf seine Ausführung legt, eine Erwiderung nicht versagt sein.

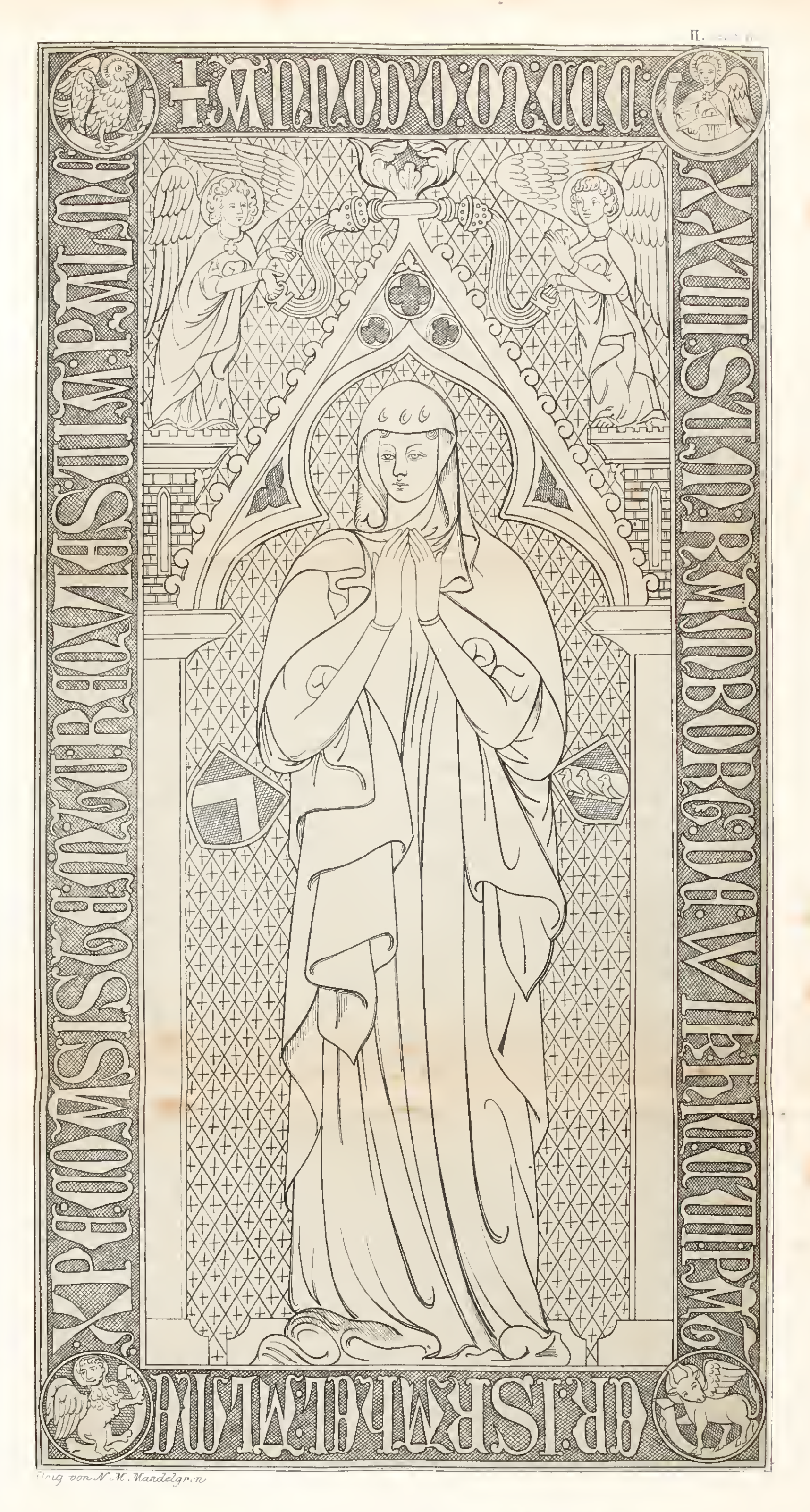
Hr. Lisch tadelt mich, dass ich früher von „bronzenen“ Grabplatten gesprochen und die Darstellungen derselben als „gravirte“ bezeichnet habe. Was das Material betrifft, so bestehe dasselbe aus Messing oder Kupfer, nicht aus Bronze. Ich nehme diese Belehrung, wenn sie auf Grund genauer Untersuchung der einzelnen Denkmäler näher festgestellt sein wird, bereitwillig an; ich bin mit meinem Ausdruck vielleicht nicht genau, oder vielmehr nicht allgemein genug gewesen. Aber, wie gesagt: es dürfte vorerst noch auf nähere Untersuchung des Einzelnen ankommen, denn bekanntlich ist es nicht immer ganz leicht, zu entscheiden, wo Messing aufhört und wo Bronze anfängt. Was die Technik anbetrifft, so befinde ich mich, nach Hrn. Dr. Lisch's Auseinandersetzung, in einem gröblicheren Irrthum. Bei den von ihm sogenannten Messingschnitten (d. h. bei den Prachtarbeiten der in Rede stehenden Kunstgattung) sei nemlich von einer Darstellung durch eingegrabene Umrisse gar nicht zu sprechen; hier sei umgekehrt die darzustellende Gestalt, durch Vertiefung des Grundes um ihren äusseren Contour, in gleichmässig erhabener Fläche stehen geblieben, der Art: dass diese Behandlungsweise die erste Veranlassung zum Holzschnittdruck und zur Erfindung der Buchdruckerkunst gegeben habe. Ich weiss nicht, ob irgendwo Kunstarbeiten des in Rede stehenden Faches von so toller Beschaffenheit vorkommen, dass ein von ihnen unmittelbar zu nehmender Abdruck (denn darauf einzig und allein müsste es doch ankommen) eine naturgemässe Darstellung des Gegenstandes in Schwarz und Weiss und nicht das absolute Gegentheil gäbe. So weit meine Kenntniss reicht, besteht die Darstellung überall auch hier aus einer Zeichnung, deren Linien, wie im äusseren Umriss, so namentlich auch im Inneren der Darstellung selbst vertieft eingegraben sind, — also überall aus dem diametral Entgegengesetzten der Holzschnitttechnik. Es ist möglich, dass Beispiele vorkommen, bei denen gleichzeitig der gesammte Grund um den äusseren Contour herum vertieft ist: bei den mir bekannten und von mir genannten Beispielen des von Hrn. Lisch sogenannten Messingschnittes (die er gleichfalls namhaft macht) ist aber auch dies keinesweges der Fall. Bei diesen ist der Grund überall mit einem reichen Teppichmuster geschmückt, dessen Linien ebenso eingegraben sind, wie die der Hauptdarstellung, und bei

dem die Zwischenräume ebenso in derselben gleichen Fläche erhaben daliegen. Natürlich zählt ein solches Teppichmuster mehr Vertiefungen als die Hauptdarstellung, und so mochte ein in künstlerischen Dingen unerfahrenes und unklares Auge zu Voraussetzungen Anlass geben, die eben lediglich — in der Luft hängen. So fehlt denn auch für den gesammten, nach Hrn. Lisch's Behauptung so überaus gewichtigen Unterschied zwischen Messingschnitt und Kupferstich alles schärfere Kriterium. In Betreff des Materials hat er den Unterschied selbst schon sehr zweideutig gemacht, indem er sagt, dass das Metall seiner Kupferstich-Grabplatten zum guten Theil gleichfalls aus Messing bestehe; in Betreff der Technik verschwindet der wesentliche Unterschied dadurch von selbst, dass die Darstellungen in beiden Gattungen eben doch nur aus vertieften Umrissen bestehen, mag man dieselben als geschnitten, gestochen, gravirt oder eingegraben bezeichnen. Das Lange und das Breite der Sache ist in der That nichts weiter, als dass, wie schon angedeutet, die sogenannten Messingschnitte die kunstreicheren, die sogenannten Kupferstiche die minder kunstreichen Arbeiten umfassen. Auch ihr gesammter Einfluss auf die Erfindungen der Druckkünste — abgesehen von dem positiven Nicht-Einfluss auf den Holzschnitt — bleibt eine müssige Annahme. Wie nemlich die Grabtafeln im sogenannten Messingschnitt auf den Holzschnitt und in Folge dessen auf den Buchdruck, so sollen die Grabtafeln im sogenannten Kupferstich auf das, was unser heutiger Sprachgebrauch unter „Kupferstich" versteht, geführt haben. Jedenfalls lag aber für diesen letzteren Kunstzweig, wie allgemein angenommen ist, die Vorbereitung in den kleinen Gravirungen und Niellen der Goldschmiedekunst und ähnlichen Tehniken ungleich näher, und bedurfte es der Einwirkung jener völlig unhandlichen Grabplatten in keiner Weise. Auch bestätigt es sich nicht immer, dass diese oder jene Kunsttechnik die oder die verwandte erzeugt haben müsse. Da sind vorerst die thatsächlichen Zwischen-Instanzen nachzuweisen. Die Welt geht nicht nach der Theorie; sonst hätten z. B. die Etrusker ihre kleinen Metallgravirungen einfach abdrucken und dadurch ohne alles Weitere und in grösster Bequemlichkeit den Kupferstich erfinden müssen.

Hr. Dr. Lisch bemerkt ferner, die Arbeiten des von ihm sogenannten Kupferstiches, und namentlich diejenigen, bei welchen die einzelnen Theile der Darstellung aus einzelnen Metallplatten bestehen und solchergestalt in eine grosse steinerne Grabplatte eingelassen sind, seien in Norddeutschland sehr häufig; allein in den deutschen Ostseeländern fänden sich deren mehr, als in England. Ich muss diese Behauptung in ihrer Allgemeinheit dahingestellt sein lassen. Doch kann ich in Betreff eines sehr ansehnlichen Theiles dieser Ostseeländer, in Betreff Pommerns, — und zwar nicht aus dunkelm „Entsinnen" (wie er mein unbefangenes Wort zur Folie seines Selbsbewusstseins citirt), sondern auf Grund ziemlich genauer örtlicher Untersuchungen, — die Gegenbemerkung hinzufügen, dass ich dort kein Denkmal der Art vorgefunden habe, auch in Stralsund nicht, wo ich, wie aus meiner pommerschen Kunstgeschichte zu ersehen, nur die Prachtplatte des sogenannten Messingschnittes in der Nikolaikirche aufzuführen weiss. Wenn also Hr. Dr. Lisch behauptet, dass in Stralsund deren viele vorhanden seien, so muss ich ihn vorerst um den genauen Nachweis des Einzelnen bitten.

In Betreff bestimmter Einzelnachweisungen hat Hr. Lisch die schätzbaren Notizen über die im Dome zu Schwerin vorhandenen Prachtplatten





Orig von N. M. Mandelgren

Fru Ramborgs Grabmal in der Kirche zu Aker in Upland.

des sogenannten Messingschnittes, die bisher der kunstgeschichtlichen Uebersicht nicht eingereiht waren, beigebracht. Noch mehr Dank würde er sich dabei erworben haben, wenn er sich, statt jener haltlosen und unfruchtbaren Behauptungen über Messingschnitt und Kupferstich, auch über Dasjenige, was diesen Platten ihre höhere künstlerische Bedeutung geben dürfte, über ihre stylistische Beschaffenheit geäussert oder (da dergleichen nicht einem Jeden gegeben ist) einen dortigen Kunstkenner zu einer derartigen Mittheilung veranlasst hätte. Ausserdem nennt er noch die zu Ringsted in Dänemark befindliche Grabplatte des Königs Erich Menved vom Jahre 1319 und meint, dass hiemit, nächst den schon bekannten Platten des sogenannten Messingschnittes, die im Norden befindliche Zahl derselben erschöpft sei. Ich freue mich, dass ich diesen Notizen doch wieder noch ein Paar neue hinzufügen kann, welche ich den gefälligen Mittheilungen des schwedischen Malers Herrn Mandelgren, zunächst auf Grund der von ihm ausgeführten genauen Untersuchungen der Kunstdenkmäler seiner Heimat, verdanke [1]).

In Schweden befindet sich eine metallne Grabplatte in der Kirche zu Åker in Upland. Sie schmückt das Grab der Frau Ramborg von Wiik, aus der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts. Die Kirche ist eine gewöhnliche kleine Pfarrkirche im Spitzbogenstyl, das Schiff grösser als der Chor. Im Chor, zwischen der Thür der Sakristei und der östlichen Mauer, ist eine spitzbogige Nische, welche das Grabdenkmal einschliesst; dies gewissermaassen als eine einfache Tumba, deren Vorderseite durch eine einfache Steinplatte von 1¼ Ellen Höhe mit einer Inschrift gebildet wird und die durch die Metallplatte mit der eingegrabenen Darstellung bedeckt ist. Die letztere enthält die Gestalt der Bestatteten in weiter Gewandung — langem ungegürtetem Unterkleid, Kopftuch und Mantel, — mit vor der Brust zusammengelegten Händen, unter einer schwerfällig gothischen Architektur stehend; oben, zu den Seiten der letzteren, zwei kleinere Engel mit Rauchfässern; der Grund überall ein einfaches Teppichmuster; zu den Seiten der Hauptfigur zwei Familienwappen. Umher ein breiter Inschriftstreif mit vier Rosetten in den Ecken, welche die Symbole der Evangelisten enthalten. Die Inschrift der Tafel (und somit ohne Zweifel das ganze Werk) ist noch bei Lebzeiten der Bestatteten ausgeführt; sie lautet in eigenthümlicher Fassung: *Anno Do. MCCCXXVII. sum Ramborg de Wik hic, cui pater Israhel. Alme Christe consiste m(ihi), tu requies, via palme.* Mir liegt eine Zeichnung der Platte von der Hand des Herrn Mandelgren vor [2]), die das Gepräge einer durchaus zuverlässigen Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten des Originals hat. Hienach lässt die ganze Linienführung der Gestalten den völlig ausgebildeten weich germanischen Styl erkennen. Die Lust an der Fülle weichen Gefältes führt bei der Hauptfigur zu einer gleichmässigen Aufnahme des Mantels unter beide Ellenbogen, was freilich nicht von sehr schöner Wirkung ist. Die Linien haben etwas Grosses, aber zugleich schwer Conventionelles; die beiden Engelgestalten befriedigen in dieser Schwere am Wenigsten. Jedenfalls ist hierin, wie in der dargestellten Architektur, eine sehr wesentliche Ver-

[1]) Vergl. die Nachricht über Hrn. Mandelgren und dessen Unternehmungen im deutschen Kunstblatt v. v. J., No. 29, S. 231. — [2]) Vergl. die anliegende Abbildung derselben.

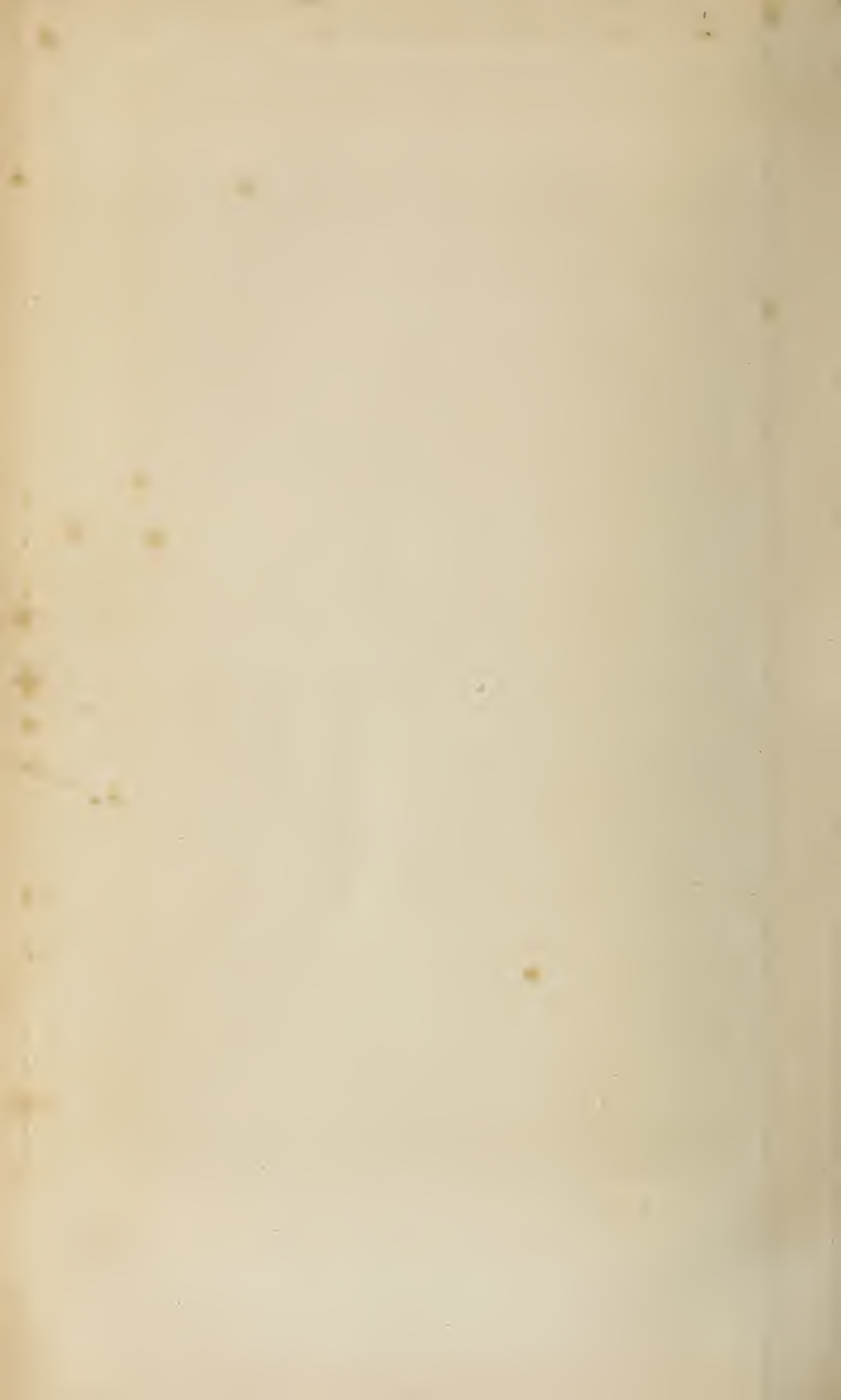
schiedenheit von den schönen deutschen Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts zu Lübeck, Stralsund und Thorn; vor der Hand möchte ich das Werk für die Arbeit eines Eingebornen halten. — Die Inschrift des Steins an der Vorderseite der Tumba ist ebenfalls eigenthümlich interessant, da Frau Ramborg hierin die Bitte wegen Schonung der Metallplatte ausspricht und die Rache Gottes über etwanige Frevler an ihrem Grabe anruft. Sie lautet: *Ego Ramburghis de Viik, que hic occumbo, rogo nobilitatem omnium discretorum, quatinus tabulam cupream super me positam neminem micchi desumere permittant. Si quis me mortuam spoliaverit, vindicet deus. Orate pro me.* — In der neuerlich übertünchten Nische über der Tumba waren Wappen, Heiligenfiguren und Verzierungen gemalt, wovon eine in der Bibliothek zu Stockholm erhaltene ältere Zeichnung noch eine Anschauung giebt. Ueber der Nische endlich befindet sich noch eine grosse Steintafel mit einer Inschrift, in welcher Frau Ramborg im Jahre 1331 (also vier Jahre nach Anfertigung der Metallplatte) kund giebt, dass sie die Kirche aus Steinen habe neu bauen lassen und dass sie dieselbe mit Gütern beschenkt habe, damit wöchentlich eine Messe für ihre Seele gelesen und während der Messe mit den Glocken geläutet werde.

Das ebengenannte Denkmal ist nach Herr Mandelgren's Angabe das einzige der Art, welches Schweden besitzt. Doch befindet sich im Dome von Upsala, in der Kapelle der hh. Nicolaus und Katharina, ein merkwürdiges Grabdenkmal von sehr ähnlicher Beschaffenheit, nur dass die gravirte Zeichnung nicht auf einer Metallplatte, sondern auf einer schwarzen Marmorplatte von drei Zoll Dicke ausgeführt ist. Es ist das Monument des Vaters der heiligen Brigitta, des Ritters und Richters (Lagmanns) Birger Persson, Ahnherrn der Familie Brahe, der hier im J. 1328 bestattet wurde, und seiner zweiten Gemahlin, Frau Ingeborg, aus dem alten Königsgeschlechte des Landes. Beide Gatten sind nebeneinanderstehend, mit auf der Brust gefalteten Händen dargestellt; Herr Birger im Kettenpanzer, der als Haube auch den Kopf umhüllt, aber von den Händen zurückgeschlagen ist; über dem Panzer eine lange Tunika; umgürtet mit dem Schlachtschwert und vor sich den kleinen Schild, auf dem zwei Flügel enthalten sind. Frau Ingeborg mit weitfaltigem ungegürtetem Obergewande, dessen Aermel bis auf den Boden niederhängen, durch die aber die Arme am Ellenbogen hindurchgesteckt sind, und mit zierlichem Kopftuch. Sie hat in üblicher Weise ein Hündchen zu den Füssen, während der Mann auf einem Löwen steht. Ueber ihnen wölben sich zierliche Spitzbögen, gekrönt mit Tabernakel - Architekturen und kleinen Figürchen, welche die Aufnahme der Seelen jener Beiden zu den Seligen darstellen. Diese Anordnung entspricht sehr entschieden der auf jenen deutschhanseatischen Prachtplatten in Metall. Dasselbe ist mit der Zeichnung der Seitenpfeiler der Fall, auf denen das architektonische Bogenwerk ruht. In diesen Pfeilern sind Nischen, ebenfalls mit kleinen Figuren, enthalten, die aber hier nicht, wie gewöhnlich, Heilige, sondern auf der einen Seite die Söhne, auf der andern die Töchter des Paares, mit beigeschriebenen Namen, (unter den Töchtern die heilige Brigitta) darstellen. Die Umschrift lautet: *Hic iacet nobilis miles dominus Birgerus Petri filius, legifer Uplandiarum. Orate pro nobis. Et ejus uxor domina Ingiburgis, cum filiis eorum. Quorum anime requiescant in pace.*

Eine Abbildung des Denkmals findet sich bei Peringskjöld, Monumenta Ulleråkerensia. Herr Mandelgren hält dasselbe für gleichzeitig mit dem

Nach Brenner

Birger Peterssons Grabstein im Dom zu Upsala.



ehernen, welches sich zu Åker befindet, und wahrscheinlich von derselben Hand gefertigt. Nach der mir freundlichst mitgetheilten Zeichnung [1]) muss ich dies jedoch bezweifeln. Schon die ganze architektonische Umfassung, wie eben angedeutet, entspricht ungleich mehr jenen deutschen Denkmälern, wenn auch die Behandlung mehr nur den Charakter einer fast spielenden Wiederholung hat. So ist auch in der Linienführung der Gestalten, allerdings neben einigen leisen Anklängen an das Conventionelle des Denkmales von Åker, und bei grosser Einfachheit doch eine ungleich freiere Grazie unverkennbar. Ich möchte hiernach annehmen, dass die Arbeit, wenn auch ebenfalls wohl von einem nationalen Künstler, doch unter Einwirkung von Werken, wie jene deutsch-hanseatischen Metallplatten, und in Nachahmung derselben ausgeführt sei. Ihre Anfertigung würde dann freilich, da die letzteren der Zeit um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehören, erst um einige Jahrzehnte nach dem Tode des Herrn Birger anzunehmen sein. Dies würde aber auch um so weniger bedenklich erscheinen, als in der Inschrift des Denkmals eine Jahreszahl nicht befindlich ist und die ausdrückliche Erwähnung der Kinder in derselben und deren Mitaufnahme in die bildliche Darstellung des Denkmals einen wesentlichen Antheil an dessen Ausführung auch von ihrer Seite wohl annehmen lässt. Es darf, mit Bezug hierauf, hinzugefügt werden, dass die drei Söhne Birgers an derselben Stelle bestattet sein sollen und dass der jüngste von diesen, Israel, der 1363 starb, eine so bedeutende politische Rolle spielte, dass ihm nach König Magnus' Entsetzung im Jahre 1361 selbst die Krone angeboten wurde. Es konnte also hinlängliche Veranlassung zur späteren Ausführung des Denkmals vorhanden sein.

In Finnland findet sich, nach Herrn Mandelgren's Mittheilung, eine wiederum sehr bedeutende metallene Grabplatte in der Kirche zu Nausis, zwei Meilen von Abo, auf dem Grabe des heiligen Heinrich (?). Sie enthält das Bild des Gefeierten, eine grosse bischöfliche Gestalt, mit reicher Architektur und vielen kleinen figürlichen Darstellungen umgeben. Eine Abbildung bei Peringskjöld, Ulleråkerensia Upsalia nova. Nach der mir vorgelegten flüchtigen Skizze dürfte hier wieder eine Verwandtschaft mit den deutsch-hanseatischen Denkmälern zu muthmaassen sein. — Auch des dänischen Denkmals zu Ringsted, welches Herr Lisch schon genannt hatte, gedenkt Herr Mandelgren und bemerkt dabei, dass Dänemark früher noch drei Denkmäler der Art besessen habe, diese aber zerstört worden seien [2]).

[1]) Vergl. die anliegende Abbildung — [2]) Nachträglich. Ueber die vortrefflichen Grabplatten, welche sich im Dome zu Schwerin befinden (und ebenfalls „ein der Holzschnitt-Technik diametral entgegengesetztes Verfahren" bezeugen) hat W. Lübke im D. Kunstblatt 1852, No. 35, einen ausführlichen kunstverständigen Bericht gegeben. Ebendaselbst, No. 43, ist von Hrn. Lisch ein zweiter Aufsatz über die Angelegenheit derartiger Platten enthalten. Seine Ansicht ist darin der Hauptsache nach dieselbe geblieben; doch hat er sich zugleich das Verdienst erworben, durch Aufführung einer sehr grossen Zahl hieher gehöriger Kunstarbeiten weiterer Forschung die Wege vorbereitet zu haben. Die „vielen" Arbeiten in Stralsund reduciren sich dabei freilich ausser der von mir besprochenen Prachtplatte in der Nikolaikirche auf einige Metallstücke mit Wappen und Inschriften, welche nach seiner Angabe auf zwei Grabsteine, im Chore derselben Kirche, eingelassen sind.

Carl I. Gemalt von Van-Dyck. Gestochen von Mandel. Imprimé à Paris par Chardon ainé et Aze. Verlag von Ernst Arnold in Dresden. Preis: 7 Thlr.

(D. Kunstblatt 1851, No. 17.)

Es ist das Bild der Dresdener Gemälde-Gallerie mit der Halbfigur König Carl's I. von England, welches uns der neue Kupferstich unsers deutschen Meisters vorführt. Das Gemälde hat 4 Fuss und einige Zoll Höhe, der Stich eine Höhe von 14¼ Zoll bei 11 Zoll Breite. Der König steht dem Beschauer gegenüber, im schwarzen Seidenmantel, den der linke Arm an sich zieht, die rechte Hand auf die Krempe des Hutes gestüzt, der auf einem teppichbehangenen Tische liegt. Das Haar ist seitwärts aus der hohen, von dämmernden Gedanken durchspielten Stirn gestrichen und fällt zur Rechten, neben der grossen Perle des Ohrrings, weit über den reichen Spitzenbesatz des Halskragens hinab. Das Gesicht ist dem Beschauer zugewandt; der Blick geht aber, fast wie mit einer unsicheren Scheu, am Auge des Beschauers vorüber. Die königlich geistvolle Stirn, das müde Auge, das fast Haltlose in der unteren Hälfte des Gesichts bilden eigenthümliche Gegensätze; wir glauben das tragische Geschick des Monarchen in diesen Zügen vorgebildet zu sehen. Auf dem Grunde der Darstellung, oben in der Ecke, bemerken wir die Buchstaben C. R. (Carolus Rex), mit der königlichen Krone darüber, und drunter die Jahrzahl 1637. Van-Dyck hat seinen hohen Gönner also kurz vor dem Ausbruch der Stürme gemalt, die, stets aufs Neue heraufbeschworen, ihn nach zwölf Jahren auf das Blutgerüst führten. — Julius Mosen, der Dichter, hat in seiner schönen Beschreibung der Dresdener Gemälde-Gallerie eine tief empfundene Schilderung des Bildes gegeben.

Mandel hatte mit dem Stich des Bildes eine schwierige, aber um so mehr eine des Meisters würdige Aufgabe übernommen. Wir finden sie in jeder Beziehung gelöst, dem Besten gleich, was in ähnlicher Richtung die Kunst des Kupferstiches geleistet hat. Uns spricht in diesem Kopfe eine durchaus lebenvolle Auffassung an, sowohl was das allgemeine organische Gefüge, als was jene feineren Elemente der Bildung, in denen sich der besondre Ausdruck des Seelenlebens kundgiebt, betrifft. Die Wirkung ist völlig die der zarten, meisterlich berechneten malerischen Behandlung, die das Eigenthum eines Van-Dyck ist. Sehen wir näher zu, so finden wir dies erreicht durch die so kunstvolle wie freie und ihres Zweckes sichere Verwendung der verschiedenartigen Mittel, welche der Grabstichel zur Gewinnung derartiger Effekte verstattet; die leisesten Wandlungen und Stimmungen des malerischen Tones treten uns hier ganz im Charakter der Farbe selbst entgegen. Dieselben Vorzüge gelten von der feinen Hand, welche auf die Hutkrempe gestreckt ist. Es bedarf der näheren Anführung kaum, dass alles Gesagte auch auf die Behandlung des Stofflichen in der Gewandung, soweit es davon überhaupt gilt, seine Anwendung findet. Die Seide des Mantels mit ihren kleinbrüchigen Falten und der zierlichen Nadelstickerei des Saumes, in verhältnissmässig feineren Strichlagen behandelt, steht zu der ruhigen volleren Breite des sammtenen Aufschlages des Mantels und der entsprechenden Ausführung desselben im wirksamen

Gegensatz; ebenso sind für die eigenthümliche Arbeit des Spitzenbesatzes an Kragen und Manschetten, für den grossen Silberstern auf dem Mantel, dessen schillernde Lichter und Schatten im Original mit flüchtigstem Pinsel angegeben sind, für den derberen Stoff der Teppiche des Tisches und vor einem Theile des Grundes etc. überall die eigenthümlich bezeichnenden Mittel angewandt, so dass alles Einzelne durchweg in seiner charakteristischen Besonderheit erscheint. Dies Alles aber ist zugleich in der ruhigsten und vollsten Harmonie, der auch die klare Ruhe des Grundes entspricht, zusammengehalten, und wir glauben, vornehmlich diese sichere Totalität des Werkes, neben dem geistigen Verständniss, als eines der Hauptkriterien seiner Meisterschaft bezeichnen zu müssen. Wir dürfen das Blatt mit freudigem Stolz als einen der Triumphe der heimischen Kunst bezeichnen, — haben aber zugleich mit Beschämung hinzuzufügen, dass der (allerdings vortreffliche) Druck in Paris ausgeführt werden musste, ein Meister wie Mandel also in dem Maasse vereinzelt und so wenig gefördert dasteht, dass ihm selbst die nothwendigste Unterlage einer Druckerei, der er seine Arbeiten anvertrauen darf, fehlt.

Zur deutschen Kunstgeschichte.

(D. Kunstblatt 1851, No. 27.)

Denkmale der Baukunt des Mitelalters in Sachsen. Abth. I. Lief. 19—20 (oder Lief. 10—11 des zweiten Bandes von Abth. I.) — Auch unter dem Separat-Titel: Mittelalterliche Bauwerke in den Fürstenthümern Reuss. Nebst einigen alterthümlichen Gebäuden in Dresden, Leipzig, Altenzelle, Zwickau, Bautzen, Oybin etc. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Leipzig, 1850. Fol.

Mit dieser Lieferung schliesst der zweite Band der ersten Abtheilung des Puttrich'schen Werkes ab; sie enthält daher auch den Gesammttitel dieses zweiten Bandes. Sie besteht aus 44 Seiten Text und, mit Einschluss der beiden Titelblätter und ihrer zierlich gestochenen Vignetten, aus 21 Blatt Abbildungen. Unter den letzteren befinden sich nur 3 Blätter mit der Darstellung von Grundrissen und mannigfacher Details; alle übrigen Blätter enthalten völlig ausgeführte malerische Darstellungen. Unter diesen ist, eben in malerischer Beziehung, eine Reihe vortrefflich gearbeiteter Ansichten von alten Schlössern interessant, wie der von Burgk, Nossen, Scharfenberg, Rochlitz und der in ein schlossartiges Gebäude umgewandelten Theile der Kirche von Mildenfurt. Auch bei den Darstellungen kirchlicher Gebäude, wie der reizvollen Ruine der Klosterkirche des Oybin bei Zittau, ist dies malerische Interesse vorherrschend, während sich bei andern, namentlich bei der Marienkirche zu Grimma, der Restauration der Kirche zu Mildenfurt, dem jetzt zu Nossen befindlichen Portale aus Kloster Alten-Zelle, — Alles Bauwerke spitzbogig romanischen Styles, —

und bei der elegant spätgothischen Kirche zu Zwickau mehr das Element der kunstgeschichtlichen Belehrung geltend macht. Spätgothischer Zeit gehören u. A. auch die eigenthümlichen Giebelhäuser des Marktplatzes zu Zwickau an. Aus Leipzig und Dresden dagegen sind einige merkwürdige Architekturen mitgetheilt, die, schon über den eigentlichen Zweck des Werkes hinausgehend, den Zeiten der Renaissance und des Barockstyles angehören. — Es fehlt nunmehr zur Beendigung des ganzen grossen Werkes nur noch der Schluss der zweiten Abtheilung, welcher, neben einigen Supplement-Blättern, eine „Geschichte der ganzen mittelalterlichen Baukunst in Sachsen" bringen soll.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. Abth. I, Lief. 4. Gross Fol.

Ueber die ersten drei Lieferungen dieses Werkes ist in No. 15 und 18 des vorjährigen Kunstblattes berichtet worden. Die vierte macht den Schluss der ersten Serie des Archivs, welche die „mittelalterlichen Kunstwerke in Hannover" umfasst. Zwei der Blätter dieses Heftes sind der Privat-Architektur gewidmet und enthalten beachtenswerthe Beispiele für das zierlich dekorative Schnitzwerk, mit welchem der Fachwerkbau des späteren Mittelalters gern versehen wurde. Ein besonders brillantes Beispiel solcher Bauweise, schon im Styl der Renaissance, war der vor einigen Jahren abgerissene, sogenannte Apotheken-Flügel des Rathhauses zu Hannover, dessen Aufriss ein drittes Blatt enthält. Drei andre Blätter sind den noch stehenden, aber ebenfalls zum Abbruch bestimmten Theilen des Rathhauses gewidmet, die aus dem funfzehnten Jahrhundert herrühren, in gebrannten Ziegeln ausgeführt sind und in ihren Giebeln und Friesen reichverzierte Beispiele dieser Bauweise widmen. Eins der Blätter ist ganz mit der Darstellung von derartigen Details angefüllt. — Wenn Gebäude, wie das ebengenannte, den drängenden Anforderungen der Gegenwart weichen müssen, so erwirbt sich das Archiv durch ihre angemessene Erhaltung wenigstens im Bilde nur ein um so höheres Verdienst.

Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthums-Vereins. Fünftes Heft. Stuttgart, 1848. Gross Fol.

Das gegenwärtig ausgegebene fünfte Heft dieser höchst schätzbaren Publikationen zeichnet sich wiederum durch die gediegensten Mittheilungen aus. Das erste Blatt enthält eine geometrische, aber in Schattenwirkung ausgeführte Ansicht der Chorseite der St. Walderichs-Kapelle in Murrhardt, einem kleinen, aber äusserst reich geschmückten Bauwerk des voll entwickelten romanischen Styles, etwa aus der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts, das zugleich durch seine völlige Erhaltung ausgezeichnet ist. Eine grosse Vignette in dem erläuternden Texte enthält ausserdem eine perspektivische Ansicht dieses Gebäudes. — Blatt 2 bringt, in durchgeführter Lithographie, einen Theil der prächtigen, spätgothisch dekorativen Theile des heil. Grabes zu Reutlingen. — Blatt 3: Urnen und andre merkwürdige Geräthschaften aus heidnischen Grabstätten bei Mergelstetten. — Blatt 4 und 5: eine Fortsetzung der schon in den früheren Heften begonnenen Reihenfolge der Standbilder der Württembergischen Grafen in der Stuttgarter Stiftskirche, in der phantastisch barocken Weise vom Ende des

sechzehnten Jahrhunderts. — Blatt 6 enthält einen besonders wichtigen Beitrag für die Geschichte der deutschen Kunst: die Darstellung eines Holzschnitzwerkes von **Albrecht Dürer,** welches vor einigen Jahren auf dem Schlosse des Herrn v. Palm zu Mühlhausen am Neckar aufgefunden wurde. Der Gegenstand der Darstellung ist ein in mehreren Schalen übereinander, mit reich barocker Dekoration sich aufbauender Brunnen, auf dessen Gipfel die Figur eines Amor mit Pfeil und Bogen steht. Im Vorgrund sitzt auf der einen Seite ein ritterlicher Herr, die Geige spielend; ihm gegenüber und zu ihm hinblickend, eine üppig geschmückte Frau, die einen nackten Knaben vor sich hat. Hinter dem Brunnen, an seiner ersten grossen Schale, steht rechts ein Narr, mit der officiellen Kappe auf dem Kopf, der, wie es scheint, Lust hat emporzuklettern; rechts einer, vermuthlich ein Gelehrter, der eingeschlafen auf den Rand der Schale lehnt, während über ihm, auf einem dürren Weidenbaum, ein Bauer mit verbundenen Augen sitzt und nach der Schale hinuntertappt. Am Fuss des Brunnens ist Dürer's Monogramm und die Jahrzahl 1511. Die Abbildung des Schnitzwerkes ist, nach einer Zeichnung des Malers C. Kurtz, von dem Xylographen C. Deis ganz im Charakter der Dürer'schen Holzschnitte gestochen. Soweit hienach irgend zu urtheilen ist, finde ich in dem ganzen Werke die Eigenthümlichkeit des grossen Meisters sehr entschieden ausgesprochen und sehe — so nöthig es überall sein wird, bei den ihm zugeschriebenen Schnitzwerken die grösste Vorsicht zu beobachten, — doch durchaus keinen Grund, die Aechtheit des Monogramms anzuzweifeln. Die Veröffentlichung des Blattes schliesst somit gewiss eine sehr dankenswerthe Bereicherung unsrer kunstgeschichtlichen Kunde ein. Der erklärende Text giebt dem Schnitzwerk den Titel des „Liebesbrunnens", der ohne Zweifel richtig ist, ohne doch zugleich zur Erklärung der einzelnen Gestalten das Genügende auszudrücken. Es ist ohne Zweifel eben ein Stückchen aus der phantastischen Romantik jener Zeit, der gelegentlich auch Meister Albrecht huldigte und deren unbefangene Erläuterung noch nicht überall vorliegt.

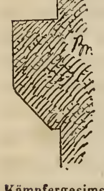
Bremen.

Kunstgeschichtliche Notizen vom Juni 1851.

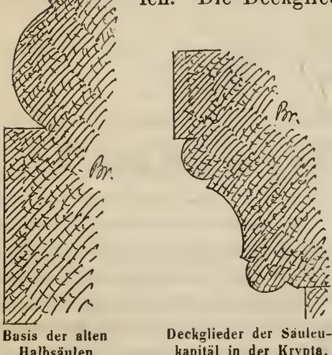
Bremen besitzt eine Anzahl von kirchlich mittelalterlichen Gebäuden, die in mehrfacher Beziehung interessant sind und zu einigen eigenthümlichen Beobachtungen Gelegenheit geben. Vornehmlich lassen sie eine ungemein lebhafte und auch im künstlerischen Sinne erfolgreiche Bauthätigkeit erkennen, welche hier in der letzten Zeit des sogenannten Uebergangsstyles stattfand und sich, wie es scheint, in das zweite Viertel des dreizehnten Jahrhunderts zusammendrängt. Sie zeigen dann, am Schlusse des Mittelalters, ein nicht minder durchgehendes und allem Anscheine nach sich ebenfalls gleichzeitig äusserndes Bedürfniss nach einer Umwandlung der überkommenen kirchlichen Lokalitäten, das ohne Zweifel auf triftigen

äusseren Gründen beruhte, das aber durchaus nicht mit einer ähnlich künstlerischen Durchbildung Hand in Hand ging. In der That gehört der Hauptbau oder die ursprüngliche Anlage fast sämmtlicher Kirchen jener Epoche des Uebergangsstyles an, und hat bei der Mehrzahl von ihnen in spätmittelalterlicher Zeit eine im künstlerischen Interesse nicht gar erbauliche Umwandelung stattgefunden. — In materieller Beziehung unterscheiden sich die Hauptbauperioden des Mittelalters dadurch, dass zur Zeit des romanischen und des Uebergangs-Styles an den bremischen Gebäuden durchgehend Sandstein, zur Zeit des gothischen Styles durchgehend gebrannter Stein angewandt erscheint.

Am meisten Eigenthümliches, in den eben angedeuteten wie in andern Beziehungen, hat der Dom. Zunächst darin, dass er, was bei keinem andern der bremischen Gebäude der Fall ist, bedeutende Stücke einer älteren, noch streng romanischen Anlage, — einer massigen Pfeilerbasilika mit hohem Chor, unter dem letzteren eine ausgedehnte Krypta, — bewahrt. Ohne Zweifel gehören die hievon erhaltenen Theile jenem Neubau des Domes an, welcher im Jahre 1043 begonnen wurde und dessen festes Quaderwerk die Bewunderung der Zeitgenossen ausmachte [1]). Zu diesen Theilen sind zunächst die Arkaden des Mittelschiffes zu zählen, deren Pfeiler in ihrer ursprünglichen Anlage, wie dies deutlich erkennbar ist, eine einfach viereckige Form hatten, mit allereinfachsten schweren Kämpfer- und Fussgesimsen, welche nur aus einer grossen Platte und einer kleineren Schmiege bestehen. Sodann die untere Anlage der Pfeiler in der Durchschneidung des Kreuzes, von denen die gen Westen belegenen nach der Schiffseite zu mit einem vortretenden Pilaster, die gen Osten belegenen mit einer Halbsäule versehen sind. Die Basis dieser Halbsäulen hat eine schwere attische Form, durchaus nach streng romanischer Art. — Die Krypta ist durch eine reiche Säulenstellung ausgezeichnet, die Säulen mit Würfelkapitälen. Die Deckglieder über den Kapitälen der ersten Säulenpaare bestehen aus der Platte und schrägen Schmiege, diese mit starkem versetztem Stabwerk geschmückt. Die Deckglieder der übrigen Kapitäle haben eine bewegtere Profilierung. Leider ist diese Krypta, ein so ehrwürdiges und in seiner Art eigenthümliches Baudenkmal sie ausmacht, zum gemeinen Frohndienst herabgewürdigt. Sie dient als Weinkeller; die Säulen sind mit Brettern verschlagen, und das Ganze ist wenig zugänglich und noch weniger übersichtlich.



Kämpfergesims der Pfeiler.



Basis der alten Halbsäulen (Ostseite d. Kreuzes.)

Deckglieder der Säulenkapitäl in der Krypta.

Mit dieser alten Anlage ist ein umfassender Umbau vorgenommen, der

[1]) Vergl. hierüber, wie über die weiter unten angeführten Daten, besonders Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, II., S. 107 ff.

entschieden den Charakter der letzten Entwickelungszeit des Uebergangsstyles, mit durchaus vorherrschendem Spitzbogen, trägt und, den später bei andern Kirchen anzuführenden Daten analog, jener Epoche des zweiten Viertels des dreizehnten Jahrhunderts angehört. Doch hat dieser Umbau zugleich sehr räthselhafte Eigenthümlichkeiten, zu deren vollkommener Erläuterung spezielle lokalgeschichtliche Forschungen wünschenswerth sein dürften; auch ist er, wenn gleich seinen Haupttheilen nach der ebengenannten Epoche durchaus angehörig, doch in derselben, wie es scheint, nicht ganz zu Ende gebracht worden; wenigstens sind die Gewölbe zum Theil jünger, sowie offenbar auch wiederum einige spätere Veränderungen dabei statt gehabt haben.



Fussgliederung der Pfeiler (Uebergangsepoche.)

Die alte, im elften Jahrhundert begonnene Anlage, hatte, wie gesagt, die Basiliken-Disposition oder war jedenfalls auf eine solche berechnet, — d. h. auf ein hohes Mittelschiff mit niederen und schmalen Seitenschiffen. Die erhaltenen alten Pfeilerarkaden entsprechen der Höhe der letzteren. Diesen Arkaden wurden nunmehr, in der Uebergangsepoche, hinzugefügt: der Oberbau des Mittelschiffes (wenigstens was die Gesammt-Erscheinung seiner Seitenwände betrifft); ein den früheren Verhältnissen entsprechendes schmales und niedriges Seitenschiff auf der Südseite; vermuthlich ein ähnliches Seitenschiff auf der Nordseite, das aber gegenwärtig, in höchst auffallender Weise, wiederum anders disponirt erscheint, indem es ebenso hoch und auch ungefähr so breit ist wie das Mittelschiff [1]); sodann der Ausbau des Chores. Die alten Arkadenpfeiler wurden dabei, an ihrer Vorder- und Hinterseite, mehrfach mit Halbsäulen und Pfeilerecken besetzt, welche an der Wand des Mittelschiffes, das alte rohe Kämpfergesims durchschneidend, als Hauptgurtträger zum Gewölbe emporlaufen. Zugleich erhielten diese Zusätze der Pfeiler, wesentlich abweichend von der alten Basis der letzteren, eine reiche, zum Theil in weichgeschwungenen Profilen gebildete Fussgliederung, und die Halbsäulen, über dieser Gliederung, eine geschmackvoll profilirte attische Basis mit dem bekannten Eckblatt über dem unteren Pfühl, während die Kapitäle dieser Halbsäulen mit einem Blattwerk theils von spätromanischer, theils von frühgermanischer Form geschmückt

[1]) Nach A. Storck, „Ansichten der freien Hansestadt Bremen", gehört diese Einrichtung einer um das J. 1502 stattgefundenen Bauveränderung an. Jedenfalls wurden hiebei die alten Baustücke wesentlich mitbenutzt.

wurden. Gleichzeitig wurden über dem alten Mauerwerk der Pfeilerarkaden Friese von kleinen Rundbögen und Gesimse, und wurde über diesen, zu den Seiten jener Hauptgurtträger eine reiche Säulen- und Bogengliederung (im Spitzbogen) angeordnet, welche an der Südseite des Mittelschiffes den Einschluss der Fensterwandungen, an der Nordseite dagegen, nach dem hohen nördlichen Seitenschiffe hin, ein offnes oberes Arkadengeschoss von höchst eigenthümlicher Erscheinung bildet. — Von den Gewölben gehört nur das des südlichen Seitenschiffes der Uebergangsperiode an, das, schon spitzbogig, doch noch mit starken Bogenwulsten und mit Rippen in der Form des Rundstabes versehen ist. Die Gewölbe des Mittelschiffes lassen dagegen bereits die Epoche des entwickelt gothischen Styles erkennen, während die des nördlichen Seitenschiffes die späte Form eines zierlichen Netzgewölbes haben. Andres, besonders die Fenster des nördlichen Seitenschiffes betreffend, ist in spätmittelalterlicher Zeit verändert worden. In Betreff des Chorschlusses ist noch zu bemerken, dass schon die ursprüngliche Anlage desselben der Uebergangsperiode angehört; er schliesst geradlinig ab und ist unterwärts mit drei flachen Nischen versehen.

Im Aeusseren des Domes ist besonders die Westseite von Bedeutung. Sie hat zwei Thürme, von denen aber der südliche gegenwärtig nur noch die Dachhöhe erreicht. Dieser ganze Bau ist spätromanisch, in seinen oberen Theilen bestimmt wiederum in der Form des Uebergangsstyles. Das Erdgeschoss ist in einer neueren Zeit mit einer vorspringenden Sandstein-Architektur verblendet; hierin befindet sich, unter dem nördlichen Thurme, ein dekorirtes Säulenportal von rundbogig romanischer Anlage, das sich zum grössten Theil als Restauration eines älteren erkennen lässt und wirklich alte Reste nur etwa in den romanisch ornamentirten Bogenwulsten zeigt. (Ein einfacheres rundbogiges Säulenportal auf der Nordseite der Kirche scheint im Wesentlichen ebenfalls aus restaurirten Einzelheiten zu bestehen.) Die nächsten Geschosse des nördlichen Thurmes, über diesem Unterbau, sind mit rundbogigen, die oberen Geschosse desselben mit schmal spitzbogigen Fensterblenden, zum Theil auf Säulen, versehen. An dem Zwischenbau zwischen den Thürmen sieht man oberwärts Wandarkaden mit gebrochenen Spitzbögen, in der Form des Uebergangsstyles. Darin befinden sich fünf kleine Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen, die eine sehr charakteristische, feinfaltige Behandlungsweise des frühgermanischen Sculpturstyles zeigen, nicht ohne Gefühl gearbeitet und die ältere, romanische Grundlage schon mit Leben erfüllend. Es ist möglich, dass jene Wandarkaden ursprünglich offen waren und die Statuen eine andre Bestimmung hatten.

Der Kreuzgang neben dem Dome ist eine Anlage aus gothischer Zeit, in der einfachen Weise, wie solche in den Landen des Backsteinbaues sich häufig findet. Doch ist zu bemerken, dass die in den Bogenöffnungen enthaltenen Säulchen, hievon abweichend, noch einen schlicht romanischen Charakter tragen, mit schweren Basen und Kugelzierden an den unteren Ecken derselben. Sie scheinen von einer älteren Anlage herzurühren.

An Denkmälern im Inneren des Domes sind die folgenden zu bemerken: — Die auf der Westseite befindliche Orgelbühne mit zierlich sculptirter Brüstung: eine elegant spätgothische Architektur mit Heiligengestalten in Hautrelief, in der Mitte Karl der Grosse und der h. Anscharius mit dem Dome, eine gute Arbeit der Zeit um 1500. — Eine Gedächtnisstafel vom Jahre 1529 mit der figurenreichen Darstellung des Christus

vor Pilatus in flachem Relief, eine gute, wenn auch handwerkliche Arbeit, etwa im Charakter der damaligen westphälischen Kunst, wobei sich aber, in dem Architektonischen wie im Einzelkostüm und in der Geberdung, das Element der Renaissance schon geltend macht. — Eine gute Kopie von Raphaels Kreuztragung über dem Hochaltar.

Zunächst dem Dome steht die Liebfrauenkirche, eine sehr klare Anlage im spätromanischen Uebergangsstyl. Ursprünglich drei gleich hohe Schiffe mit zweimal zwei Pfeilern, die, in der Grundform viereckig, mit starken Halbsäulen und mit kleinen, in die Ecken eingelassenen Säulchen versehen sind; die Kapitäle der Halbsäulen von schöner Bildung. Die Gewölbe sind spitzbogig, mit Wulstbögen und Rippen. An der Nordseite zwei rundbogige Portale mit weich profilirter Gliederung, das eine derselben verbaut. An der Westseite zwei Thürme mit einfachen Rundbogenfriesen. — Der Chor ist gothisch, geradgeschlossen Die Gewölbgurte hier im Birnenprofil, das auch in den Gurtträgerbündeln niederläuft In der Ostwand des Chores ein reichgothisches Fenster. — An der Südseite ist in spätgothischer Zeit ein viertes Schiff, gleich hoch mit den andern, angebaut.

Anschariuskirche, 1229 bis 1243 gebaut. Ursprünglich im reinen Uebergangsstyl. Das Querschiff und das (nicht lange) Langschiff noch mit den alten spitzbogigen Wulstrippen-Gewölben, die zum Theil kuppelartig gebildet sind und deren Gurte dabei eine sternförmige Anordnung haben. Die Pfeiler in der Durchschneidung des Kreuzes mit Pilastern und Ecksäulchen. Die Seitenschiffe waren ursprünglich, wie aus bestimmten Spuren noch zu erkennen ist, niedrig (und hatten somit auch die entsprechende geringere Breite). Dies ist aber in spätgothischer Zeit verändert worden, indem — augenscheinlich, um freieren Raum und mehr Licht zu gewinnen — andre Seitenschiffe von der Höhe und Breite des Mittelschiffes an- und hinausgebaut wurden; wobei dann auch die ganze Pfeilerstellung des Mittelschiffes, doch mit Beibehaltung der dazu nöthigen Theile, einer wesentlichen und rohen Veränderung unterworfen ward. — Auf der Westseite ein Thurm mit einfach spitzbogigen Fensterblenden.

Stephanikirche. Ganz derselbe Fall, wie bei der Anschariuskirche. Eine alte Anlage im spitzbogigen Uebergangsstyle, mit erhöhten und verbreiteten Seitenschiffen, wobei auch im Detail rohe Umwandlungen zu Tage gekommen. An den alten Theilen zu bemerken, dass die gerade Ostwand des Chores und die beiden Giebelwände des Querschiffes mit je drei ursprünglich ganz einfachen spitzbogigen Fenstern versehen sind. An dem, sehr verbauten Thurme noch Rundbogenfriese.

Martinikirche, begonnen 1230. Auch hier völlig derselbe Fall. Zu bemerken ist, dass die Kirche, schon in ihrer ursprünglichen Anlage, länger ist, als die vorigen. Im Schiff wiederum die alten, sechslinigen Wulstrippengewölbe, die (wie meist überall die hier vorkommenden Gewölbe an Gebäuden der Uebergangszeit) eine Art Kuppeln mit gewölbten Kappen, nicht eigentliche Kreuzgewölbe, bilden. — Der Chor dieser Kirche rührt aus guter, ausgebildet gothischer Zeit her und gewährt für das Innere einen erfreulichen Eindruck. Er ist fünfseitig (in den fünf Seiten eines Zwölfecks) geschlossen, mit schmalen Fenstern versehen und mit Gurtträgersäulchen zwischen den letzteren, die ein zierlich gebildetes Gurtengewölbe tragen. — Die mit der Kirche in spätgothischer Zeit vorgenommenen Ver-

änderungen sind roh, die Fenster der Seitenschiffe z. B. von charakterlos flacher Profilirung.

Die Johanniskirche ist jünger als die vorgenannten Gebäude. Sie ist ein Bau aus einem Guss, der mittleren gothischen Epoche angehörig, in guten Verhältnissen aufgeführt, doch ohne ein feineres Gefühl in der Durchbildung zu verrathen. Sie trägt den allgemeinen Charakter der Kirchen des Backsteinbaues, ehe dieser seiner Vernüchterung unterlag. Die Schiffe sind gleich hoch, die Pfeiler mit Gurtträgersäulchen versehen, die zum Theil einfache Kelchkapitäle haben.

Das Rathhaus, 1405—1410 gebaut, trägt dieser Bauzeit entsprechend an seinen alten Theilen, den auf den Seiten erhaltenen Thüren und Fenstern, den später gothischen Charakter. Es ist aber nicht sowohl hiedurch, als vielmehr durch den zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts vorgenommenen Umbau, der alle Pracht des späteren Renaissancestyles über dies Gebäude ergoss, für die deutsche Baugeschichte von vorzüglich ausgezeichneter Bedeutung. Die volle plastische Wirkung dieser ganzen Renaissancedecoration ist es besonders, was auf das Entschiedenste anerkannt werden muss; dies gilt namentlich auch von dem phantastisch-dekorativen Element des daran enthaltenen Figürlichen, z. B. von der Nixen- und Tritonen-Wirthschaft auf beiden Seiten der Galleriebrüstung, während die selbständiger allegorischen Sculpturen allerdings weniger genügen. — Eigenthümlichen Eindruck gewährt auch die weite Diele im Obergeschoss des Inneren, von Giebel zu Giebel reichend und nur auf der einen Langseite durch schmale Gemächer beschränkt. Das Täfelwerk der Decke war reich bemalt. Den Fenstern gegenüber prangten ein Paar grosse Wandgemälde — das eine davon, Karl der Grosse und St. Anschar mit dem Modelle des Domes, ein ganz gutes Werk noch aus der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, das jedoch später renovirt ist. Der breite Erker, der nach aussen in der Pracht der Renaissanceformen vortritt, ist im Inneren unterwärts durch einen verschlossenen Raum und darüber durch eine Tribüne ausgefüllt; hier und namentlich an der seitwärts zur letzteren emporführenden Treppe, ist Alles mit brillantem Schnitzwerk derselben Epoche versehen.

Im Aeusseren des Rathhauses sind noch die zwischen den Fenstern desselben befindlichen, von dem alten Bau herrührenden Statuen anzumerken, die in herkömmlich germanischer Weise mit wirkungsreicher, ob auch nicht minder handwerklicher Anordnung des Faltenwurfes behandelt sind.

Die mächtige Kolossalstatue des grossen Roland vor dem Rathhause trägt nur das roh handwerkliche Gepräge des germanischen Styles.

L'architecture du Vme au XVIme siècle et les arts, qui en dépendent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaique, la ferronnerie etc., publiés d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers par Jules Gailhabaud. Paris, Gide et Baudry. 1851. (4°) Für Deutschland durch R. und T. O. Weigel in Leipzig zu beziehen.

(D. Kunstbl. 1851, No. 31.)

Ein höchst umfassendes Unternehmen von Jules Gailhabaud ist kaum geschlossen, und schon liegt ein zweites, auf dieselbe Ausdehnung berechnet, in einer Reihe von Lieferungen vor uns. Jenes führte den Titel: „*Monuments anciens et modernes etc., collection, formant une histoire de l'architecture des differents peuples à toutes les époques*“ und erschien gleichzeitig, als „Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder“ auch in deutscher Ausgabe, bis Lieferung 34 von dem Unterzeichneten, von da ab bis zum Schlusse, an dem in dieser Ausgabe nur noch Lief. 199 und 200 fehlen, von L. Lohde herausgegeben. Das beste Zeugniss von dem Beifall, den das erste Unternehmen gefunden hat, liegt in dem Erscheinen des zweiten. Es führt den in der Ueberschrift angegebenen Titel und schliesst sich hienach, wenn auch in etwas modificirter Richtung, dem ersten nahe an. Es beschränkt sich, statt der dort befolgten allgemein geschichtlichen Tendenz, auf die Denkmäler des Mittelalters und der Renaissance, wendet gleichzeitig aber eine grössere Aufmerksamkeit den Denkmälern auch derjenigen Künste zu, welche mit der Architektur in näherer Verbindung stehen. Die äussere Einrichtung ist zunächst völlig die des ersten Unternehmens: dasselbe Format, dasselbe Lieferungs-Verhältniss (je zwei Kupfertafeln mit erläuterndem Text), dieselbe geschmackvolle, einem möglichst klaren Verständniss gewidmete Sauberkeit des Stiches, dieselbe Weise der beigefügten Erläuterungen; nur tritt gelegentlich, zur mehr charakteristischen Veranschaulichung, eleganter Farbendruck an die Stelle des Stiches.

Sechzehn Lieferungen liegen uns von dem neuen Unternehmen vor. Was sie an architektonischen Mittheilungen bringen, entspricht, im Einschluss der eben angedeuteten Bedingungen, denen des ersten Werkes. Vorzüglich reich ist diesmal Spanien bedacht. In Granada lernen wir ein bisher unbekannt gebliebenes maurisches Gebäude, ein Hospital, als Hof mit einem Wasserbecken und Hallen umher angelegt, kennen. Aus Girona, aus Segovia, aus Burgos werden uns interessante Denkmäler vorgeführt, im streng romanischen, maurisirend gothischen und italienisch modernen Style. Die Beispiele aus Frankreich reichen ebenso von alterthümlich romanischer Zeit bis in die des eleganten spätgothischen Fachwerkbaues. Den Bauweisen andrer Länder sind bis jetzt nur ein Paar Blätter gewidmet.

Für die Denkmäler dekorativer Kunst ist zunächst ein frühmittelalterliches Gitterthor der Basilika zu Bethlehem, schwerfällig und in schweren Formen in Bronze gearbeitet, zu bemerken. In leicht spielenden Formen stehen demselben ein Paar andre, spätmittelalterliche Gitterthore zu Rouen gegenüber. Aus dem Regensburger Dome sehen wir den noch immer unerschöpften geweihten Brunnen, der im Innern der Kirche befindlich ist,

dargestellt. Aus Assisi die in der Oberkirche von S. Francesco befindliche Steinkanzel, die, selber bunt, sammt der ganzen, den architektonischen Formen nicht allzu günstigen Buntfarbigkeit ihrer Umgebung, in farbigem Drucke dargestellt ist. Mehrere italienische Kandelaber und der Taufstein der Kathedrale von Girona bringen eine Anschauung üppiger Renaissance-Dekoration, während England bunte (und zwar ebenfalls bunt gedruckte) Fliesen, vom Fussboden der Abteikirche von Malvern, beigesteuert hat.

Die der Sculptur gewidmeten Blätter enthalten Gegenstände, welche für die nähere kunstgeschichtliche Betrachtung nicht unwichtig sind. So zunächst den, an seiner Vorderseite mit Reliefs versehenen Altar des Baptisteriums zu Asti, in Ober-Italien: eine grosse sitzende Christusfigur in der Mitte und acht kleine Heiligenfiguren zu den Seiten. Die Arbeit scheint der Zeit zunächst vor Nicola Pisano anzugehören und dürfte, falls die Motive derselben im Stich nicht feiner ausgefallen sein sollten als beim Original, selbst schon einen Zeitgenossen dieses Meisters bezeichnen. Bei einem noch wenig entwickelten Gesammtgefühl für Form und Körper-Verhältniss und bei grösserem Festhalten an dem Ueberlieferten machen sich hier nemlich doch schon feingefühlte Einzelmotive bemerklich. — Eine Darstellung der Kanzel von S. Giovanni zu Pistoja, deren Sculpturen der Nachfolge des N. Pisano angehören, giebt vorzugsweise das Bild der dekorativen Gesammt-Anordnung und gestattet über die Sculpturen noch kein sonderliches Urtheil. — Die Reliefsculptur des Altares der Kirche zu Avenas in Frankreich bewegt sich noch ganz in den alten roh romanischen Elementen. — Als höchst interessant dagegen und als eine wesentliche Bereicherung unsres kunsthistorischen Materials müssen die Darstellungen einiger der Sculpturen bezeichnet werden, die sich an dem Nordportal der Kathedrale von Chartres befinden und von denen wir bis jetzt nur erst ungenügende Nachbildungen bei Willemin besassen. Der germanische Sculpturstyl zeigt sich hier allerdings (den architektonischen Elementen der Kathedrale entsprechend) noch ganz in seiner primitiven Strenge; es ist noch eine gewisse fast starre Würde in diesen Gestalten; aber die feinfaltige Gewandung ist dabei gleichwohl bereits mit gutem Verständniss geordnet und auch, wie es scheint, bis auf einen gewissen Grad durchgebildet; der Ausdruck feierlicher Stille in den, zwar etwas conventionell gebildeten Köpfen bezeichnet nicht minder eine selbständig thätige künstlerische Richtung. Die Baldachine über den Köpfen der Statuen sind ganz denen der frühgermanischen Statuen an den Domen zu Bamberg und Naumburg ähnlich, als deren Vorgänger jene zu betrachten sind [1]).

[1]) Das conventionelle Element in den Gesichtsbildungen der Statuen von Chartres erscheint charakteristisch französisch und entspricht selbst der eigenthümlichen Bildungsweise, die man in später-französischen, unter dem Einfluss der flandrischen Kunst gefertigten Miniaturen wahrnimmt. Einige andre Köpfe an der Kathedrale von Chartres hat Hr. Mérimée, der General-Inspector der historischen Denkmäler in Frankreich, formen lassen. Von diesen besitze ich einen Abguss. Daran befindliches Ornament deutet hier noch bestimmt auf den Charakter der Uebergangsperiode. Dabei aber ist in dem Kopfe bereits, bis auf einen gewissen Grad, eine so lebenvolle Weichheit, eine so edle, von dem Conventionellen zugleich schon so gereinigte Individualität, dass man weit eher geneigt sein würde, die Arbeit etwa der griechisch-asiatischen Kunst des klassischen Alterthums, als — nach den bisherigen Erfahrungen — der angedeuteten Periode des Mittelalters zuzuschreiben. Und doch ist sie ein Werk der letzteren.

Zwei Blätter endlich, farbig gedruckt, führen uns Glasmalereien vor: das eine eine unerquickliche, zum Theil verflickte germanische Darstellung aus der Kathedrale von Chartres; das andre eine entsetzensvoll barbarische byzantinische Madonnenfigur aus der Kirche Ste. Trinité zu Vendôme. Es hat sich in Frankreich heuer eine gewisse mittelalterliche Archäomanie entwickelt, der wir das Vergnügen an diesen Darstellungen, über die wir auch geschichtlich gern so schnell wie möglich hinwegeilen, bereitwilligst überlassen.

Im Uebrigen wird es eben Sache des hiemit in flüchtiger Uebersicht charakterisirten neuen Unternehmens sein, sich denselben Beifall zu sichern, der dem ersten zu Theil geworden.

Kloster Vessra, im Hennebergischen.

Reisenotiz vom August 1851.

Kirche romanischen Styles. Pfeiler-Basilika von bedeutenden Verhältnissen. Hohe viereckige Pfeiler; die Deckgesimse derselben meist aus den Gliedern der umgekehrten attischen Basis oder ähnlich componirten Gliedern bestehend, oder aus einer grossen schrägen Schmiege mit versetztem Stabwerk; die Basis in gewöhnlicher Weise roh attisch. — Das vom Querschiff Oestliche, Absiden u. dergl., ist abgerissen; die Oeffnungen sind zugebaut. — An der Westseite zwei viereckige Thürme, zwischen denen eine offene Vorhalle befindlich. In der Tiefe der letzteren ein rundbogiges Portal, reich mit Säulen und ornamentirten Bögen. Die Vorhalle selbst minder tief als breit; die Seitenwände, dem entsprechend, mit spitzen Stirnbögen; die Kreuzgewölbe der Halle mit dicken Wulstrippen, an denen schon eine leise Neigung zum Birnenprofil ersichtlich wird. Oberwärts am Zwischenbau eine rundbogige Wandarkade. An den beiden unteren Geschossen der Thürme Rundbogenfriese; im dritten Geschoss spitzbogige Fensterblenden, in deren Spitzbögen sich eine Art Rundbogenfriese ungeschickt hinaufziehen. Der Eindruck des Ganzen in etwas barbarisirt, wie mehrfach bei Architekturen der Zeit, die in Gegenden befindlich sind, welche von den allgemeinen Culturbewegungen mehr abgetrennt sein mochten.

Das Kloster, eine königlich preussische Domaine, dient gegenwärtig als Hof einer Landwirthschaft, die Kirche als Scheune. Die zum letzteren Behuf getroffenen Einrichtungen sind jedoch der Art, dass, wie es scheint, dem alten Bau und seinen Einzeltheilen daraus keine Gefahr erwächst. Der Eingang der Vorhalle ist halb verbaut.

Ueber die Bronzen von Römhild und ihre Beziehung zu Peter Vischer.

(D. Kunstbl. 1851, No. 51.)

Römhild liegt am Fuss der beiden Gleichberge, der Doppelwarte zwischen Thüringen und Franken, in lachend fruchtbarer Gegend, die sie die Kornkammer des Meiningischen Landes nennen. Noch hat es seine stattlichen Zeugnisse aus den Glanzzeiten der alten Henneberger, das Schloss, das die Glücksburg genannt ward, mit Erkern, Thürmen, Wendeltreppen, Giebelzinnen u. s. w., und die schöne gothische Stiftskirche. Die letztere ist von 1450 bis 1470 durch einen Meister Albertus erbaut; sie gehört somit der späteren Zeit des gothischen Styles an, aber sie zeigt die Formen desselben durchweg noch, im Ganzen wie im Einzelnen, wohlgebildet und in ansprechender Fassung. Eigenthümlich ist die Einrichtnng im westlichen Theil der Kirche; dieser ist, dem gewöhnlichen und auch hier vorhandenen östlichen Chorschlusse entsprechend, ebenfalls in der Weise eines Chores behandelt und durch eine, von sechs zierlichen Pfeilern und gothischen Kreuzgewölben getragene Tribüne ausgefüllt. Vermuthlich war die letztere, auf der sich gegenwärtig die Orgel befindet, ursprünglich für die Familie und den Hofstaat der Landesherrschaft bestimmt. Dem Innern der Kirche wäre eine maassvolle Erneuung im Sinne der alten Anlage wohl zu wünschen.

Die Kirche besitzt eine Anzahl von Grabsteinen des Hennebergischen Hauses, deren Bildnissgestalten, wenn sie auch in künstlerischer Beziehung nicht eben eine ausgezeichnete Bedeutung haben, doch für Kostüm- und Personalgeschichte gewiss nicht unwichtig sind. Von höchster künstlerischer Bedeutung aber sind zwei bronzene Grabdenkmäler, demselben fürstlichen Geschlechte angehörig, die sich in der Taufkapelle an der Südseite der Kirche befinden. Sie haben in jüngster Zeit schon mehrfach die Aufmerksamkeit der Freunde der vaterländischen Kunstgeschichte in Anspruch genommen. Ich erlaube mir, einige Bemerkungen über sie, wie sich mir dieselben kürzlich bei einem Besuche in Römhild und bei sorglicher Betrachtung dieser Werke ergeben haben, zur weiteren Prüfung vorzulegen.

Das Verdienst, uns zuerst näher mit diesen Denkmälern bekannt gemacht zu haben, gebührt A. W. Döbner. Er hat ihnen ein besondres Werk gewidmet, welches, mit Abbildungen versehen, eine Beschreibung ihrer ganzen Beschaffenheit, die Erläuterung ihres Inhaltes und Alles, was von geschichtlichen Nachweisen beizubringen war, enthält:

„Die ehernen Denkmale Hennebergischer Grafen von Peter Vischer in der Stiftskirche zu Römhild. Gezeichnet und beschrieben von A. W. Döbner, herzogl. Sächs. Landbaumeister. Herausgegeben von dem Hennebergischen alterthumsforschenden Verein zu Meiningen. München 1840". (16 Seiten Text und 5 Blatt Umrisstafeln in Fol.)

Döbner entscheidet sich mit Zuversicht dafür, beide Arbeiten, wie bereits der Titel seiner Schrift angiebt, für Werke Peter Vischer's zu erklären. C. Heideloff, im ersten Bande seiner Ornamentik des Mittelalters, S. 29 ff., hat sodann die Behauptung aufgestellt, in einem grossen Theile von P.

Vischer's Kunstthätigkeit komme das eigentlich künstlerische Verdienst dem Veit Stoss zu; dieser habe jenem eine erhebliche Anzahl von Modellen geliefert und P. Vischer habe mithin bei der Ausführung derselben nur das handwerkliche Verdienst des Gusses. Zu den hieher bezüglichen Werken rechnet Heideloff namentlich auch die Römhilder Denkmäler, in denen er Veit Stossens Geist und Manier unwiderleglich erkannt haben will. Dagegen ist Döbner im Kunstblatt 1846, No. 11, aufgetreten, indem er nachweist, auf wie willkürlichen Annahmen die Behauptung des Gegners beruhe. Andrerseits hat wiederum G. K. Nagler, im Kunstblatt 1847, No. 36, Heideloff's Auffassung, wenigstens in allgemeiner Beziehung, vertreten und dies auch in den Artikeln seines Künstler-Lexikons über V. Stoss und P. Vischer gethan.

Wenden wir uns nunmehr zu den Denkmälern selbst. Das vorzüglichst bedeutende ist dasjenige, welches dem Grafen Hermann VIII. (gest. 1535) und seiner Gemahlin Elisabeth, einer Tochter des Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg (gest. 1507) errichtet ist. Döbner hat aus positiven äusseren Gründen, die vollkommen triftig sind, nachgewiesen, dass dasselbe nicht erst nach dem Tode des Grafen, sondern zwischen den Jahren 1507 und 1510 gefertigt ist. Es hat die gewöhnliche sarkophagartige Form, auf sechs Füssen ruhend, die von eben so viel liegenden Löwen getragen werden. Auf dem Deckel sind die grossen Gestalten des fürstlichen Ehepaares in starkem Relief enthalten; über den Ecken desselben die freistehenden kleinen Gestalten der Evangelistensymbole. An den Seitenwänden rundbogig gothische Nischen mit den Ahnenwappen des Fürstenpaares; dazwischen und an den Ecken Statuetten von Heiligen unter kleinen Tabernakeln, im Ganzen zehn.

Zunächst ist zu bemerken, dass alles Architektonische und Ornamentistische an diesem Denkmal ganz vortrefflich ist; namentlich auch sind die Darstellungen sämmtlicher Wappenschilder im besten Styl. Nur die sechs Löwen, auf denen das Ganze ruht, sind von roher Behandlung. — Eine vorzüglich gediegene Bildnerhand ist an den beiden Hauptgestalten des Deckels wahrzunehmen. Beide erscheinen im Gepräge edelster Naivetät. Bei der Dame zeigt sich eine Auffassung etwa nach Nürnbergischer Art, namentlich auch in der Anlage des Faltenwurfes; doch ist der letztere durchaus fern von all und jedem manierirt Eckigen. Ihr Gesicht, fein durchgebildet, hat eine wahrhaft klassische Reinheit und Grazie, und zwar der Art, dass man sieht, es war dem Meister viel weniger um ein scharfes Individualisiren (geschweige denn in der schneidenden Manier, wie es die Nürnberger jener Zeit lieben), als um ein gewisses Generalisiren der Form zu thun. Dies ist auch bei den Händen der Dame ersichtlich. Der Graf ist völlig gepanzert, so dass als Nacktes nur der Theil des Gesichtes, den das aufgeschlagene Helmvisir enthüllt hat, sichtbar wird. Die Behandlung desselben ist dem Gesicht der Dame ähnlich; aber bei dem Bestreben, hier doch etwas mehr zu individualisiren, hat sein Gesicht ein wenig mehr Herbigkeit und Starrheit erhalten. Die ganze Rüstung des Grafen ist mit sorglichstem Fleiss und Verständniss gearbeitet. In seiner Linken hält er eine Lanze mit langem Fahnentuch, das sich durch einen spielend leicht bewegten Faltenwurf, ebenfalls frei von allen eckig geknitterten Brüchen, auszeichnet. Er steht, nach altüblicher Weise, auf einem Löwen, die Gräfin auf einem Hunde; beide Thiere erscheinen mit Absicht conventionell behandelt. Jedenfalls ist das Relief des Deckels nach alledem als eine der

schätzbarsten Arbeiten deutsch-mittelalterlicher Bildnerei zu betrachten. Auffallend ist dabei nur Eins. Die Gestalten stehen unter einem gebrochenen Bogen, in dessen Füllungen auf jeder Seite zwei sehr kleine nackte Kindergestalten, in verschiedenartigsten Stellungen, angebracht sind. Dies sind widerwärtige, zwergartige Wesen; sie bilden einen schneidenden Contrast gegen den Adel des Hauptwerkes; aber sie haben andrerseits eine gewisse ferne Aehnlichkeit mit den Kinderfiguren, die sich an Vischer's Sebaldusgrab zu Nürnberg befinden und in denen freilich, wie viel bedeutender diese auch sind, doch ebenfalls nicht die Hauptschönheit des letzteren Werkes beruht. — Noch ist, in Betreff der Figuren der Evangelistensymbole auf den Ecken des Deckels, zu erwähnen, dass sich bei dem Ochsen, dem Symbole des Lucas, ein gewisser Grad von Naturbeobachtung kundgiebt, während der Adler ziemlich entschieden conventionell gehalten ist und der Engel als eine leidlich gute Dekorationsfigur, im Style etwas minder streng als die Arbeiten des Adam Kraft, gelten kann.

Die Statuetten an den Seiten des Sarkophages sind ebenfalls nicht von erheblichem Kunstwerthe, dabei indess merkwürdig durch mancherlei Stylverschiedenheit, die an ihnen wahrzunehmen ist und die, rücksichtlich der Modelle, nach welchen der Guss gefertigt wurde, auf verschiedene Hände schliessen lässt. Vorherrschend ist ein eigenthümlicher Styl, in dem sich einige Aehnlichkeiten mit dem Styl der Apostelfiguren an dem Nürnberger Sebaldusgrabe kundgeben; die Gewänder der Figuren sind langfaltig behandelt, doch zugleich mehr oder weniger fest um den Körper gelegt, die einzelnen Gewandpartieen rundlich gezogen und stumpf wulstig gebildet. Die Gesichter und die sonstigen kleinen nackten Theile der Figuren sind unlebendig starr. Unter den hieher gehörigen Statuetten entspricht denen des Sebaldusgrabes am meisten die des h. Christophorus; das Christkind, welches er auf der Schulter trägt, erinnert dabei wieder an jene kleinen Kobolde in den obern Eckfüllungen des Deckels. — Völlig entgegengesetzt hievon ist eine andre Statuette behandelt, die des Jacobus major, der in der gewöhnlichen Nürnbergischen Manier jener Zeit, mit eckigem Faltenbruch, nach der Weise des A. Kraft, erscheint. An den Statuetten der Maria mit dem Kinde, des h. Melchior und Balthasar (die Anbetung der Könige ist in einzelnen Figuren dem Cyclus der Statuetten eingereiht) zeigt sich diese selbe Weise, doch um Einiges ermässigt.

Am unteren Rande des Deckels findet sich an einer Stelle mit kleinen Buchstaben leicht eingravirt: MF, und an einer andern: WS15C. Döbner hält dafür, dass diese Zeichen (mit Auflösung des W in zwei V) zu lesen seien: „Meister Fischer, und V Söhne, 15 Centner". Abgesehen von dem Allzugewagten in dieser Erklärung des WS, halte ich indess auch das MF nicht für ein Vischer'sches Monogramm, überhaupt nicht für die Bezeichnung des Meisters. P. Vischer würde bestimmt die Bezeichnung des Vornamens mit aufgenommen und ganz entschieden würde der Meister — wie überall in jener Zeit und überall bei P. Vischer's namhaften Werken — sein Monogramm, wenn vielleicht auch an bescheidener Stelle, doch in derjenigen charakteristischen und entschiedenen Weise hingesetzt haben, die dem künstlerischen Selbstbewusstsein entsprechend gewesen wäre. Jene Buchstaben, wenn auch wohl alt, sind zu leicht, mit zu geringer Ausbildung an den Rand gravirt, als dass es mir irgend statthaft erschiene, sie für ein Künstlerzeichen zu nehmen. Ein solches ist also, nach meinem Dafürhalten, nicht vorhanden.

Die Gründe, die Döbner sonst für den Vischer'schen Ursprung des Werkes geltend macht, sind ebenfalls äussere; die Sache erscheint hienach eben nur als möglich. Die Hauptsache bleibt, in diesem Betracht, der grosse Ruf der Vischer'schen Giessstätte, die ihre Werke zum Theil in ansehnliche Ferne sandte, also bei der nicht sehr erheblichen Entfernung Römhilds von Nürnberg jedenfalls wohl zunächst in Betracht kommen musste. — Die Gründe, die Heideloff für den Stossischen Ursprung der Modelle, wie zu andern Vischer'schen Güssen, so zu den Römhilder Denkmälern beibringt, sind eben auch sehr allgemeine; mit den Paar apodiktischen Worten von „Geist und Manier" reicht man indess, in einem Fall wie dieser, nicht wohl aus; vielmehr hätte dabei vorerst die Stylverwandtschaft mit genauem Eingehen auf das Einzelne und in wirklich überzeugender Weise dargelegt werden sollen. Und auch über ein Andres noch hätte man sich zu erklären: wie es nämlich gekommen, dass P. Vischer auf so vielen Werken sich fremder Ehren angemaasst und dass seine Zeitgenossen dies dreissig Jahre lang sonder alle Rüge hingenommen? Denn so schreibt er auf das Grabdenkmal des Erzbischofes Ernst zu Magdeburg vom Jahre 1495 und auf das des Bischofes Johann zu Breslau vom Jahre 1496: „Gemacht zu Nürnberg von mir Peter Fischer". So nennt er sich am Nürnberger Sebaldusgrabe schon im Jahre 1508 und 1509 als den, der das Werk gemacht und gegossen habe, und fügt 1519, am Schlusse der Arbeit hinzu: „Peter Vischer, Bürger zu Nürnberg, machet das Werk mit seinen Söhnen". So setzt er auf die Tucher'sche Gedächtnisstafel im Regensburger Dome vom Jahre 1521, so auf das Relief der Kreuzabnahme in der Aegydienkirche zu Nürnberg vom Jahre 1522 sein P. V. So bezeichnet er das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg vom Jahre 1525, so das des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg vom Jahre 1527 als „Opus M. Petri Fischer". Oder wäre er wirklich so albern eitel gewesen, zu meinen, dass bei einem Kunstwerke der Erfinder und Bildner nichts, und der, welcher demselben mit rein handwerklichen Mitteln die Dauer gegeben, Alles sei? Und wären seine Zeitgenossen, die Erfinder seiner Werke mit eingeschlossen, soviel alberner gewesen, ihm das zu glauben? — Ich glaube dies nicht und halte vielmehr dafür: dass, solange nicht in vollständig actenmässiger Weise das Gegentheil dargethan ist, die Ehre seiner monumentalen Inschriften nicht angetastet werde und dass die Werke, die seinen Namen als den des Urhebers tragen, sein unverkümmertes Eigenthum bleiben. Heideloff freilich sagt, dass man nur, wenn man *seine* Behauptung annehme, die Stylverschiedenheit in P. Vischer's Werken zu begreifen im Stande sei. Meines Erachtens giebt es dazu einen viel klareren und viel mehr im inneren Wesen der Kunst beruhenden Weg, den nämlich, dass man der Entwickelung des künstlerischen Geistes folge. Bei Peter Vischer wiederholt sich eben nur, was bei vielen andern Künstlern, zumal jener bewegten Zeit, stattgefunden hat; er entwickelt sich von befangenen zu freieren, von überkommenen zu selbständigeren Darstellungsformen. In den Werken, die dem Sebaldusgrabe vorausgehen, folgt er dem zeitüblichen Style, wie dieser besonders bei Adam Kraft ausgebildet war. In der Zeit des Sebaldusgrabes, das er „mit seinen Söhnen" arbeitete, macht sich die grosse Umwandlung der künstlerischen Richtung geltend, in welcher dem mehr modernen Bewusstsein durch Elemente, die das alteinheimische und noch in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in der Vischer'schen Giesshütte

gültige Element wieder aufnehmen und darin den angemessensten Boden für das classische Anforderniss der Zeit gewinnen, zu genügen gestrebt wird [1]). In den späteren Werken endlich erblicken wir einen vollständig entwickelten Adel des Styles, welcher in so merkwürdiger Weise auf der Verbindung freier Classicität und ungebrochener heimischer Gefühlsweise beruht.

Wie sehr ich indess Peter Vischer's künstlerische Selbständigkeit zu vertreten geneigt bin, so verkenne ich dabei doch keinesweges die handwerkliche Seite seines Betriebes. Es liegt auf der Hand, dass seine, schon von den Vorfahren her bestehende und gesuchte Giesshütte sich zunächst als solche erhalten musste, dass Fälle genug eintreten konnten, wo man doch Anforderungen von mehr handwerklicher Natur an ihn stellte, dass man ihm Entwürfe, Modelle und dergl. brachte und dann — nicht von ihm persönlich, dem erfindenden Künstler, — sondern von dem Meister der Giesshütte die Herstellung derselben in Metall forderte. Wie leicht denkbar z. B. ist es, dass ihm für Bildnissdarstellungen auswärtiger, entfernt wohnender Personen (etwa für deren Denkmal) das Bildniss in der Zeichnung oder im ausgeführten Modell, geliefert und ihm allenfalls nur überlassen wurde, das erforderliche dekorative Arrangement beschaffen zu lassen! Mochte nun durch ihn selbst oder durch die Gehülfen in seiner Hütte des Eigenen zur vollendeten Einrichtung des Werkes weniger oder mehr hinzugefügt sein, so entstanden in solcher Weise wohl Werke, die es sich nicht ziemte mit dem Namen oder dem Monogramm des Meisters der Hütte zu versehen; und so in der That denke ich mir den Ursprung jener Werke, die man sonst wohl der Vischer'schen Werkstatt zuschreibt. Von dem Grabdenkmal des Bischofes Georg II. im Bamberger Dome, das die Relieffigur des geistlichen Herrn enthält, wissen wir urkundlich, dass dasselbe durch P. Vischer geliefert wurde, indem ihm um die Zeit von 1505—1506 die Zahlung zu Theil ward; aber eben so urkundlich wissen wir, dass die Zeichnung dazu von dem Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer herrührte. (Vergl. Heller, Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, S. 32.) Und der Meister hat es nicht für thunlich gehalten, seinen Namen oder sein Zeichen darauf anzubringen [2]).

[1]) Vergl. darüber meinen Aufsatz im Museum, 1837, No. 5. (Kl. Schr., I, S. 455, f.) — Heideloff hat in seiner Ornamentik des Mittelalters einen älteren, dem V. Stoss zugeschriebenen Riss zum Sebaldusgrabe beigebracht. Dieser beweist aber für P. Vischer's Abhängigkeit von ihm gar nichts, da das ausgeführte Sebaldusgrab des letzteren eben ein ganz andres Werk ist.

[2]) Aehnlich erscheint auch das Verhältniss bei Beschaffung der Bronzetafel, welche sich im Dom zu Schwerin, an der Rückwand des Altares, befindet und das Epitaphium der im J. 1524 verstorbenen Herzogin Helene bildet, übrigens aber nur Wappen und Inschrift nebst architektonischer und dekorativer Umgebung enthält. Lisch hat dieser Arbeit im dritten Jahrgang der „Jahrbücher des Vereins für meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde", Schwerin 1838, S. 159, erwähnt und durch Beibringung eines Briefes von Peter Vischer vom J. 1529 ziemlich ausser Zweifel gestellt, dass sie von diesem geliefert wurde. Aber er selbst bemerkt, dass trotz der Vollkommenheit des Gusses die Modellirung in manchen Theilen minder edel sei als sonst bei P. Vischer's Werken und dass auch Künstler, die das Werk besichtigt, die strenge Reinheit seines Styles nicht überall darin wieder gefunden hätten. Dem entspricht zugleich die ganze Fassung jenes, an den Herzog Heinrich von Mecklenburg gerichteten Briefes, in

In ähnlicher Weise nun ist meiner Ansicht nach das besprochene Römhilder Denkmal entstanden. Ein Produkt der Vischer'schen Giesshütte ist es höchst wahrscheinlich; dafür spricht der schon angedeutete Umstand, dass es schwer sein dürfte, zu jener Zeit eine andre technische Werkstatt nachzuweisen, in der dasselbe zu beschaffen gewesen wäre; darauf deuten ebenso die stylistischen Anklänge hin, die, in den untergeordneten Theilen des Denkmales, an die Einzelheiten des Sebaldusgrabes, mit dessen Beginn jenes gleichzeitig ist, wahrzunehmen sind. Ich glaube aber nicht, dass Peter Vischer das Modell zu dem Haupttheile des Denkmales, zu den Bildnissgestalten des fürstlichen Paares, selbst gefertigt hatte; wäre dies der Fall gewesen, so würde er, zumal bei einer so vorzüglich gediegenen Arbeit, gewiss seinen Namen nicht verschwiegen, würde er auch das Uebrige ohne Zweifel mehr in Einklang damit gesetzt haben; abgesehen davon, dass gerade in den Hauptgestalten eine Verwandtschaft mit den stylistischen Elementen des Sebaldusgrabes nicht bemerklich ist, was bei der Gleichzeitigkeit der Arbeiten nicht wohl hätte ausbleiben können, und dass die conventionelle Behandlung der beiden Thiere zu den Füssen der Hauptfiguren, die ihnen doch einen etwas wunderlichen Charakter giebt, der ganzen Richtung P. Vischer's nicht sonderlich entspricht. Ebenso kann ich darin aber auch keine Arbeit von V. Stoss erkennen; es hat, soweit mir dessen Werke bekannt sind, zu wenig überzeugende Anklänge an die stylistischen Eigenthümlichkeiten auch dieses Meisters, die sich doch, besonders in seiner Gewandung, durchaus nicht verläugnen; und auch von V. Stoss, der mit dem Giesser an demselben Orte lebte, kann gewiss nicht vorausgesetzt werden, dass er das Modell nicht ganz gegeben, oder dass er Hinzufügungen, die nicht zum Vortheil desselben dienen, gestattet hätte. Ich muss im Gegentheil annehmen, dass das Modell zu den beiden Bildnissgestalten von einem auswärtigen Bildner gefertigt und dem P. Vischer, als Vorstand seiner Hütte, zur Beschaffung des ganzen Denkmales geliefert worden sei. Wer jener fremde Meister gewesen, wage ich vor der Hand nicht zu bestimmen. Ich habe zuerst an den Würzburger Tilman Riemenschneider gedacht, in dessen Leistungen sich wohl einige entsprechende Elemente finden; aber auch er hat sich, meines Wissens, nicht zu einer solchen Freiheit und Reinheit entwickelt, wie an diesen Gestalten ersichtlich ist. Wir kennen also einstweilen den ursprünglichen Meister nicht. Dem Kunstwerthe des Werkes geschieht hiermit indess wahrlich kein Abbruch; finden wir doch in Deutschland aus jener Zeit so manch ein namenloses Bildwerk, das des höchsten Preises werth ist! kennen wir doch auch nicht einmal den Meister jener höchst vollendeten betenden Madonnenstatue, die gegenwärtig in der Nürnberger Kunstschule bewahrt wird und im Gypsabguss, in der vortrefflichen kleinen Copie von Afinger, bei allen Kunstfreunden verbreitet ist! — Das Modell des Hauptstückes also wurde meiner Ansicht nach dem P. Vischer geliefert, und man mag

welchem P. Vischer auf ziemlich derbe Weise sein Befremden darüber ausspricht, dass man ihm die fertig gegossene Arbeit seit Jahr und Tag auf dem Halse lasse und sie weder abhole noch ihm Geld schicke, und in dem von irgend einer persönlich künstlerischen Theilnahme für das Werk gar nichts durchklingt.

Auch bei dem grossen Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin ist ein Verhältniss der Art anzunehmen. Hierüber behalte ich mir den näheren Nachweis vor.

es nicht für angemessen erachtet haben, ihm dabei die Bedingung zu stellen, dass er das Uebrige mit eigner Hand hinzufüge. So setze ich voraus, dass dies von untergeordneten Kräften seiner Werkstatt geschehen ist und dass von den letzteren — ausser dem gesammten architektonischen und dekorativen Arrangement — namentlich auch die Modelle zu jenen unschönen Kinderfiguren in den oberen Eckfüllungen des Deckels und zu den Statuetten an den Seiten hinzugefügt sind. Die hiebei bemerkbaren Aehnlichkeiten mit einzelnen Theilen des Sebaldusgrabes, welches den Meister zu jener Frist beschäftigte, lassen aber die unter solchen Umständen sehr begreifliche und fast nothwendige Einwirkung seiner Thätigkeit auf die der Gesellen deutlich erkennen. —

Das zweite Denkmal, welches sich in der Taufkapelle, der Stiftskirche zu Römhild befindet, ist das des Grafen Otto IV., gest. 1502. Döbner weist triftig nach, dass dasselbe ebenfalls nicht nach dem Tode des Grafen, sondern früher gefertigt sei, und macht es wahrscheinlich, dass dies schon am Schluss der achtziger Jahre des funfzehnten Jahrhunderts geschehen. Es ist, in sehr merkwürdiger und eigenthümlicher Anordnung, eine lebensgrosse Bronzestatue, auf einem Löwen und vor einer, in der Wand befindlichen Steinplatte stehend, in welche letztere die ehernen Inschriftstreifen und acht Wappenschilder eingelassen sind. Die Wappenschilder sind roher behandelt, als die des andern Denkmales. Die Statue des Grafen zeichnet sich in ihrer Gesammtheit wiederum durch eine treffliche Naivetät aus; er ist ebenfalls völlig gepanzert dargestellt und alles Panzerdetail sorgfältig behandelt. Der Helm ist vom Kopfe ab- und der Kopf aus dem Halsberg, der die untere Hälfte des Gesichtes verdeckt, herauszunehmen. Dem Kopfe fehlt der Obertheil des Schädels; Haare und Ohren sind nur leicht angedeutet. In den Gesichtsformen zeigt sich ein vortrefflich individuelles, schon ziemlich weiches Gefühl und eine verhältnissmässig bedeutende Durchbildung, ebenfalls nicht allzu entschieden nach Nürnbergischer Art. Name oder Zeichen des Künstlers sind nicht vorhanden.

Döbner hält auch dies Werk ganz und gar für eine Arbeit von Peter Vischer; Heideloff sieht auch hierin einen Guss nach einem Stossischen Modell. Beides ist wiederum problematisch, da es an den specielleren Kriterien fehlt; auch war V. Stoss in jener Zeit (wie neuerlich durch Nagler nachgewiesen) doch nur erst besuchsweise in Nürnberg anwesend. Der Guss mag allerdings, aus den schon bei dem vorigen Denkmal angeführten allgemeinen Gründen, in der Vischer'schen Giesshütte erfolgt sein; über den Verfertiger des Modells wird sich schwer etwas Bestimmtes sagen lassen. Ganz unwahrscheinlich ist es indess nicht, dass das Modell von demselben Künstler geliefert wurde, welcher die Bildnissgestalten des vorigen Denkmales modellirt hat. Es ist wenigstens eine äussere Aehnlichkeit in der Erscheinung der beiden fürstlichen Herren vorhanden; und es kann angenommen werden, dass, wenn ein Künstler einmal der fürstlichen Familie genügt hatte, man sich mit ähnlicher Bestellung demselben auch zum zweiten Male zuwandte. Doch bleibt das einstweilen freilich nur Hypothese.

La Vierge aux Langes.

Sendschreiben an Herrn Kupferstecher Fr. Wagner zu Nürnberg.

(D. Kunstblatt 1851, No. 45.)

Sie haben, verehrter Herr, in dem an mich gerichteten Sendschreiben, das in No. 18 des deutschen Kunstblattes vom J. 1850 enthalten war, die schätzenswerthesten Bemerkungen über jenes neu entdeckte Gemälde raphaelischer Composition, welches sich im Besitz des Hrn. Wuyts zu Antwerpen befindet, und über das Verhältniss dieses Gemäldes zu einigen andern derjenigen Bilder, welche dieselbe Composition behandeln, gegeben. Empfangen Sie meinen Dank für die darin enthaltenen Belehrungen und zugleich für das Exemplar Ihres nunmehr vollendeten Kupferstiches nach diesem Gemälde, welches Sie mir so eben freundlichst übersandt haben und über welches Sie eine öffentliche Aeusserung meinerseits verlangen. Eine Aeusserung der Art ist leicht oder schwer, je nachdem man es nimmt: doppelt schwer, wenn man, wie ich, das Original nicht kennt. Indess trägt das neuste Werk Ihres Grabstichels das Gepräge einer solchen Gediegenheit, spricht aus demselben, von jenem Originale unbedenklich und in voller Bestimmtheit auf Ihr Werk übergetragen, ein so charakteristisch eigenthümlicher, in der ganzen Arbeit sich gleich bleibender künstlerischer Geist, dass es mich dennoch reizt, mich gegen Sie auszusprechen, wenn auch zunächst weniger über Ihre Arbeit, als über das darin so lebendig vorgeführte, mir fremde Original.

Denn in mehrfacher Beziehung gewährt schon an sich diese raphaelische Composition das lebhafteste Interesse. Es ist eine der liebenswürdigsten Variationen jenes einfachen, doch auf dem Grunde des reinsten Gemüthes und der ächtesten Sittlichkeit beruhenden Gegenstandes, darin Raphael nimmer ermüdet und dessen seelenvolle Einfalt dem hastigen Suchen und Nimmerfinden der heutigen Kunstwelt gegenüber so unendlich beruhigend wirkt. Die jungfräuliche Mutter in der sabbathstillen Landschaft, niederknieend zur Seite des schlafenden Christuskindes, von dem sie mit der Rechten den zarten Schleier abhebt, während ihre Linke an dem Rücken des Johannesknaben ruht, der, an sie geschmiegt und auf den Gespielen deutend, zum Beschauer des Bildes hinausblickt, als fordre er diesen mit auf zur Freude und zur Verehrung, — welch ein klarer Wohllaut ist in diesen Formen und Linien, welch ein edles Maass überall in dem Verhältniss derselben, welch eine Zartheit der Motive, welche reine Stimmung in allen Elementen des geistigen Ausdrucks! Nichts giebt vielleicht einen deutlicheren Aufschluss über die durchherrschend feine Empfindung, als wenn wir diese Composition mit einer nächstverwandten vergleichen. Das kleine raphaelische Bild der *Vierge au diadème* im Pariser Museum enthält fast vollständig dieselben Compositions-Elemente; aber während jenes Werk überall von der zartesten Jungfräulichkeit durchhaucht ist, tritt uns hier in jedem Zuge eine markige, fast möchte ich sagen: heroische Energie entgegen. Der schlafende Christusknabe hat sich mehr seitwärts geworfen; die über der Stirn ruhende Hand scheint es anzudeuten, dass es drinnen sich schon wie Träume künftiger Gedanken bewegt. Die jungfräuliche Mutter ist eine königlich erhabene Gestalt ge-

worden, der das Diadem auf ihrem Haupte wohl ziemt; sie sitzt knieend, einer Königin des Orientes gleich, in entschieden ausgesprochener Stellung vor dem Kinde, hebt den Schleier mit starker, gerader Bewegung empor und hält den Johannesknaben ebenso bestimmt umfasst. Auch dieser hat alles Spieles in seiner Stellung und aller Wechselbezüge vergessen; auch er liegt bestimmt auf die Kniee geworfen da, nur zur Anbetung des Genossen hingewandt. Aeusserlich ist fast völlig derselbe Inhalt in beiden Compositionen; innerlich sind die wesentlichsten Unterschiede wahrzunehmen: — in dem einen Bilde Alles noch erst wie von ahnungsvollen Gefühlen umspielt, in dem andern Alles mit dem Stempel bewusster Ueberzeugung versehen.

Dann hat die von Ihnen gestochene Composition ein andres Interesse dadurch, dass sie zu dem Kreise derjenigen Erfindungen Raphaels gehört, welche vielfach, zur Zeit des Meisters oder bald nach ihm, von verschiedenen Künstlerhänden wiederholt worden sind. Dies Interesse verknüpft mit dem Kunstgeschichtlichen das Culturgeschichtliche; man fühlt es deutlich, wie die Werke, bei denen dies geschah, die Gemüther des Zeitgenossen angeregt hatten, wie schon von vornherein der Trieb da war, das vorzüglichst Anregende nach Möglichkeit zu einem Gemeingut zu machen. Doppelt interessant wird es in solchem Fall — und auch der in Rede stehende gehört dahin, — wenn eine charakteristisch eigenthümliche, vielleicht nicht blos einer fremden Schule, vielleicht selbst einem fremden Lande angehörige Individualität mit in den Reigen dieser vervielfältigenden Kräfte tritt, wenn man in solcher Weise die Wirkung des originalen Meisters in weitere und weitere Kreise augenscheinlich hinausgetragen, seine befruchtende Schöpferkraft im fernen Boden neue Blüthen hervorbringen, seinen Geist in der charakteristischen Umbildung seines Werkes neu verkörpert sieht. Ich glaube, dass solche Verpflanzungen und Uebertragungen künstlerischer Ideen nicht minder interessant und nicht minder folgenreich sind, als ähnliche Verhältnisse in den Dingen der Naturhistorie.

Sie hatten in Ihrem Sendschreiben bereits verschiedener andrer Exemplare der Composition, welche Sie nach dem Antwerpener Bilde gestochen, gedacht; Sie werden inzwischen vielleicht bemerkt haben, dass Passavant, in seinem Werke über Raphael (II, S. 82) deren, ausser dem Original-Carton, eine doppelt grosse Anzahl aufführt. Den acht von Passavant genannten Gemälden reiht sich das von Ihnen bekannt gemachte Antwerpener Bild als ein neuntes an. Es müsste im höchsten Grade belehrend und unterhaltend sein, wenn es möglich wäre, diese Reihenfolge gleichartiger Gemälde in einem und demselben Raume zusammenzustellen und sie einer ausführlichen vergleichenden Kritik zu unterwerfen. Das geht freilich nicht, und wir müssen uns daher, wollen wir zu einem derartigen Vergleiche gelangen, einstweilen an den Kupferstichen nach diesen Bildern, so viel wir davon auftreiben können, genügen lassen. Ich habe zu diesem letzteren Behufe das Thunliche versucht, aber Ihrem Stiche doch nur den von Longhi und Toschi nach dem bei Brocca in Mailand befindlichen Bilde und den von Frey nach dem Bilde in der Gallerie Esterhazy zu Wien zur Seite stellen können. Der Stich von Gio. Folo nach dem Bilde, welches aus der Sammlung Lucian Bonaparte's in das Haager Museum übergegangen, ist mir leider unbekannt geblieben; doch konnte ich dies allenfalls verschmerzen, da Sie von dem letzteren Bilde in Ihrem Sendschreiben eine so genaue Charakteristik gegeben und namentlich be-

merkt haben, dass dasselbe, abgesehen von seiner eigenthümlichen, doch nur äusserlichen Gefälligkeit in der Behandlung, mit dem Bilde bei Brocca bis in die kleinsten Theile übereinstimme.

Das Bild bei Brocca ist, wie nach Ihrem Urtheil, so nach dem noch andrer zuverlässiger Kenner, z. B. Rumohr's, nicht als ein Originalwerk von Raphael's eigner Hand zu betrachten; auch das Bild in der Esterhazy-Gallerie bezeichnet Passavant nur als ein gutes Schulbild. Der Zweifel gegen die Originalität beider dürfte sich nicht minder schon aus der Ansicht der genannten Kupferstiche ergeben. Dennoch waltet in der ganzen Darstellung, wie sie diese beiden Stiche in einander ziemlich entsprechender Weise bringen, und namentlich in dem von Longhi und Toschi, ein Element, welches mit charakteristischer Entschiedenheit den raphaelischen Ursprung erkennen lässt und sich noch verhältnissmässig eng an denselben anschliesst. Es ist hier überall auf grössere ruhigere Massen, auf deren freiere Entwickelung, auf das entschiednere Hervorheben des Körperlichen bestimmte Rücksicht genommen, während in der Gewandung, dem Adel des Körperlichen entsprechend, die Hauptmotive des Faltenwurfes gross und bedeutend, die andern wesentlich untergeordnet behandelt sind, — Alles dies, wie es Raphael so durchaus eigenthümlich ist. Der Stich von Frey, im Ganzen zwar flauer erscheinend als jener, hat gleichwohl einzelne Motive, die darauf hindeuten, dass das Bild der Gallerie Esterhazy in einem noch näheren Verhältniss zu dem raphaelischen Originale stand. Beide Kinder sind hier völlig nackt dargestellt, ohne vereinzelte Gewandflicken, denen man anderweit die spätere Zuthat nur allzu deutlich ansieht. Ferner hat hier — was besonders zu beachten sein dürfte — der Körper des Christusknaben, namentlich in seiner Brustpartie, die Andeutung einer vollkommen reinen und leichten kindlichen Behandlung, während das Gesicht des Johannes eine glücklich lebhafte Ausbildung desselben Ausdruckes, der in dem Toschi'schen Stiche zwar vorhanden ist, aber matt manierirt erscheint, erkennen lässt.

Stelle ich diesen beiden Stichen nunmehr das von Ihnen nachgebildete Werk gegenüber, suche ich das Verhältniss zu erkennen, in welchem dieses zu Raphael steht, so finde ich in allen eben angedeuteten Punkten wesentliche und charakteristische Unterschiede, — und zwar solche, die meines Erachtens in dem Antwerpener Bilde ein namhaftes Abweichen von Raphael's künstlerischer Eigenthümlichkeit erkennen lassen. Es fehlen eben jene feineren Beziehungen des ganzen, für ihn so sehr bezeichnenden stylistischen Gesetzes. Ich bedaure daher, dass ich Ihrer Angabe über die Originalität des Antwerpener Bildes nicht beistimmen kann, und ich bedaure dies um so mehr, als hienach die Originalarbeit unter der ganzen Reihenfolge der hieher gehörigen Gemälde noch immer unbekannt bleibt. Dabei bin ich aber durchaus fern, die Schönheit des Antwerpener Bildes überhaupt in Frage stellen zu wollen; im Gegentheil leuchtet schon aus Ihrem Stiche die Feinheit der geistigen Empfindung, wie sie der Inhalt der Darstellung unter allen Umständen erfordert, hervor, und wird zugleich eine sehr interessante Eigenthümlichkeit in der ganzen Auffassung und Behandlung ersichtlich, die dem Gemälde seine besonders bemerkenswerthe Stellung einräumen dürfte. Bei geringerem Sinn für plastische Fülle und für Grösse des Styles überhaupt, bei einer mehr den Einzelheiten zugewandten Sorge erscheint darin ein gewisses jugendliches, — ich

möchte sagen: aus Schüchternheit und Unbefangenheit zugleich gemischtes Gefühl, welches, je mehr man sich in die Darstellung hineinlebt, einen nur um so grösseren Reiz gewinnt. Vor Allem tritt mir dies in dem Kopfe der Madonna entgegen. Es sind die raphaelischen Grundzüge; aber doch sind sie leise in der Art umgebildet, doch ist ein fremdartiger, fast dämmernder Hauch darüber hingezogen, dass man geneigt sein möchte, auf das Uebertragen in die Gefühlsweise selbst einer fremden Nationalität zu rathen, während gleichzeitig das allerdings unverkennbare raphaelische Gepräge in dem Johanneskopfe einen gewissen ecstatischen Zug erhalten hat, der auch in fast fremdartiger Weise in die naive Composition hineinklingt. Für die Arbeit eines Künstlers, der ursprünglich nicht zur römischen Schule gehörte, glaube ich das Bild jedenfalls halten zu müssen; dahin deutet nach meinem Dafürhalten u. A. schon der zierlich gestickte durchsichtige Kopfschleier, der über der Stirn der Madonna, unter dem darüber gelegten Mantel, sichtbar wird. Der Maler gehört ohne Zweifel einer fernerstehenden Schule an, vielleicht seinem Ursprunge nach, wie schon angedeutet, einer ausseritalienischen. Manches will mich wie ein Nachklang älterer spanischer Weise gemahnen; oder es mag ein, solcher Richtung entsprechender Niederländer gewesen sein, der das Bild ausgeführt hat, womit sich dann der von Ihnen angeführte Umstand, dass dasselbe ein Paar Jahrhunderte hindurch unberührt an seiner bisherigen Stelle in der Nähe von Antwerpen geblieben zu sein scheint, auf das Einfachste verbinden würde. Doch wäre es verwegen, auf einen Kupferstich, auch einen so gediegen durchgeführten wie den Ihrigen, irgend nähere Hypothesen der Art begründen zu wollen.

Nominell verliert das besprochene Gemälde, wenn es nicht von Raphael selbst gemalt ist, wohl den Ruhm, der ihm seit kurzer Frist bereitet worden: — für denjenigen, der mehr als eine blos nominelle Werthschätzung verlangt, wird es ohne Zweifel ein sehr schätzbares Werk und seine Entdeckung ein erfreuliches kunstgeschichliches Ereigniss bleiben. So wird man auch Ihnen für die Mühe und den hingebenden Fleiss, welchen Sie der Reproduktion dieses schönen Bildes gewidmet haben, unter allen Umständen dankbar verpflichtet sein. In der That haben Sie in diesem Blatte die Mittel Ihrer schönen Kunst mit so feinem und innigem Verständniss und zugleich so fern von aller fremdländischen eiteln Virtuosenmanier zur Anwendung gebracht, haben Sie damit ein künstlerisches Ganzes von so wohlthuender, klarer und warmer Harmonie geschaffen, dass die deutsche Kunst Ihnen nur aufs Neue alle Anerkennung zu zollen hat [1]).

Schliesslich kann ich Ihnen auch über das neue Unternehmen, von dem Sie mir Mittheilung gemacht, nur meine Freude und den aufrichtigen Wunsch des gedeihlichsten Gelingens aussprechen. Dass Sie von der mächtigen Kreuzabnahme von Rubens zu Antwerpen, während dies Bild im Restaurationslokal ein so viel gründlicheres Studium verstattete als früher an der Kirchenwand, eine durchgeführte Zeichnung gefertigt haben, dass Sie dieselbe demnächst im grössten Maassstabe in Stahl stechen werden, wird gewiss das lebhafte Interesse aller Kunstfreunde erwecken.

Berlin, im October 1851.

[2]) Das Blatt von Hrn. Fr. Wagner ist im Stich etwa $13^1/_4$ Zoll hoch und gegen $10^3/_4$ Zoll breit. Es wird mit der Unterschrift *La Vierge aux Langes* ausgegeben werden. Der König der Belgier hat die Widmung desselben angenommen.

Ueber das eherne Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin und dessen Beziehung zu Peter Vischer.

(D. Kunstblatt 1851, No. 46.)

Wie die Bronzen zu Römhild, über deren kunstgeschichtliche Stellung ich kürzlich meine Ansicht in diesen Blättern niedergelegt habe, so hat auch das in der Ueberschrift genannte Werk ein sehr eigenthümliches Verhältniss zu Peter Vischers künstlerischer Thätigkeit. Auch über dies besitzen wir eine verdienstliche Schrift, welche die dabei zur Sprache kommenden äusseren Beziehungen in erfreulicher Weise feststellt: — „Forschungen im Gebiete der Vorzeit, Heft I.: Das Grabmal des Kurfürsten Johannes Cicero von Brandenburg in der Domkirche zu Berlin, ein Kunstwerk von Peter Vischer dem Aelteren in Nürnberg, beendigt von seinem Sohne Johannes Vischer. Von M. F. Rabe, Professor und Mitglied des Senats der königl. Akademie der Künste und königl. Schlossbaumeister. Berlin, 1843.“ (39 S. und 4 Kupfertafeln in Quart.) — Auch hier aber macht sich, bei näherer Betrachtung des Denkmales und in Berücksichtigung der urkundlichen Daten über dasselbe, die künstlerische Beschaffung und ihre Geschichte als ein Problem geltend, welches diese Schrift meiner Ansicht nach nicht genügend löst. Ich gebe im Folgenden das Resultat meiner Beobachtungen und Schlüsse.

Das Werk ist ein Doppeldenkmal, eines über dem andern. Dass beide combinirte Denkmäler aber nicht verschiedenen fürstlichen Personen (wie bisher zumeist angenommen wurde), sondern beide dem Kurfürsten Johann Cicero, der im Jahre 1499 gestorben war, gewidmet sind, hat Hr. Rabe überzeugend nachgewiesen. Ebenso, dass wir es hier (höchst wahrscheinlich wenigstens) nur mit Produkten der Vischer'schen Giesshütte zu thun haben und dass der Antheil eines in Berlin ansässigen burgundischen Stückgiessers Matthias Dietrich an seiner Ausführung und die spätere Zeit dieser seiner Betheiligung an der Arbeit abgewiesen werden muss. Die Rabe'sche Schrift, in der auch die äusseren Schicksale des Denkmales, das früher im Kloster Lehnin stand, berichtet werden, enthält die nähere Darlegung aller hieher bezüglichen Verhältnisse.

Beide Denkmäler, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist. sind im künstlerischen Style wesentlich von einander verschieden, der Art, dass die verschiedene Zeit ihrer Ausführung sofort ersichtlich wird. Das untere Denkmal ist eine grosse, aus fünf Stücken zusammengesetzte Platte in sehr flachem Relief. In der Mitte derselben, als isolirtes und auf das Uebrige aufgeheftetes Stück, ist die Gestalt des Kurfürsten enthalten, in Kurhut und Kurmantel, Scepter und Schwert in seinen Händen. (Das Obertheil des Scepters ist abgebrochen.) Die Figur ist sehr einfach gearbeitet, aber durchweg schlicht natürlich und mit gutem künstlerischem Gefühl. Die ganz flache Modellirung des von vorn gesehenen Gesichtes ist meisterlich durchgeführt, wenn schon Augen und Haare sehr scharf ciselirt sind; auch die Hände sind, bei sehr natürlicher Haltung der einzelnen Finger, mit gutem Verständniss modellirt. Der Faltenwurf hat eine höchst

einfache, aber wiederum mit ebensoviel Haltung wie lebendigem Gefühl durchgeführte Behandlung; von ganz vortrefflicher Zeichnung ist das perspektivisch zurückgeschobene Aermelgewand des mit dem Scepter erhobenen rechten Armes. Der Styl des Faltenwurfes zeigt eine, auf der Grundlage des conventionelleren Zeitgeschmackes sich schon entschieden geltend machende freiere Bewegung. Vor den Füssen der Gestalt steht ein kleiner Schild mit dem Bilde des Kurscepters; der letztere hat eine geschmackvoll gothische Blumenkrone. Die (durch den Mantel verdeckten) Füsse des Kurfürsten ruhen auf einer architektonischen Basis, welche mit einfach angegebenen Ornamentformen — doch nicht mehr gothischen, sondern schon antikisirenden Styles — versehen ist. — Der übrige Theil der unteren Platte ist, wie bereits angedeutet, aus vier Stücken zusammengesetzt, die Fugen derselben laufen quer durch, so dass überall der Rahmen, nebst Allem, was dazu gehört, mit dem Grunde aus einem Stücke besteht. Ein breiter flacher Rahmen bildet die Hauptumfassung der Gestalt; er ist an seinen äusseren und besonders an den inneren Seiten mit einfach sauberen gothisirenden Profilen versehen. In den oberen Ecken des Grundes laufen diese Profile in geschmackvoll gothische Bogenfüllungen zusammen, bei denen Blattwerk angebracht ist, dessen Styl der obenerwähnten Scepterkrönung entspricht. In den Füllungen sind zwei kleine Medaillonköpfe, vermuthlich die Eltern des Joh. Cicero darstellend, enthalten; die Behandlung dieser sehr charakteristisch gebildeten Köpfe ist ganz der des seinigen ähnlich. Nach aussen treten an den vier Ecken der Gesammtplatte und in der Mitte ihrer beiden Langseiten Rosettenfelder in einer, im gothischen Style sehr üblichen Form hervor. Auf sie sind die Träger des oberen Werkes aufgesetzt; sie mögen ursprünglich etwa flache Wappenschilder enthalten haben. — Rücksichtlich der Beschaffung der unteren Platte ist, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, sehr wahrscheinlich, dass sie durch die Vischer'sche Hütte geliefert wurde. Ihre Trefflichkeit im Allgemeinen würde es nicht unthunlich machen, an Peter Vischer's eigne Hand zu denken; doch liegt dafür keine bestimmtere Gewähr vor und ein besondrer Umstand (von dem unten) spricht eher dagegen. Ueber die Zeit der Anfertigung giebt der Styl des Werkes wenigstens eine annähernde Bestimmung; das etwas freiere Element in der Behandlung des Faltenwurfes, die Einführung antikisirenden Ornamentes in die sonst noch gothischen Formen deuten auf eine Zeit des künstlerischen Ueberganges, die bei Peter Vischer selbst in den Beginn der Arbeiten zum Sebaldusgrabe, also in das erste Jahrzehent (wohl zweite Hälfte desselben) des sechzehnten Jahrhunderts fällt.

Das obere Denkmal hat die Gestalt eines etwas flachen Sarkophages, der von sechs viereckigen Pfeilern, an welche sitzende Löwen anlehnen, getragen wird; die Pfeiler stehen auf den entsprechenden Stellen des breiten flachen Rahmens des unteren Denkmales, die Löwen sind über jenen Rosettenfeldern angebracht. Der Sarkophag, sargähnlich und in verhältnissmässig leichter Form gebildet, hat den Charakter des vollkommen entwickelten Renaissancestyles, der sich ebenso in den leicht geschwungenen Profilen nach antiker Art, wie in den Ornamenten, in den Verzierungen der am Rande umherlaufenden zehn Wappenschilde, auch in der etwas mehr dekorativen Behandlung der Löwen ausspricht. Oben auf dem Sarkophage ruht die Hautreliefgestalt des Kurfürsten, die in der allgemeinen Anordnung der des unteren Denkmales entspricht, aber, während

sie einerseits eine imposantere Wirkung erstrebt, andrerseits dennoch, sowohl in der Würde des Styles als im feineren Lebensgefühl, erheblich gegen jene zurücksteht. Das Gesicht hat allerdings das Gepräge einer gewissen, natürlich derben Wackerheit, aber wie die Hände starr und unlebendig erscheinen, so ist die ganze Haltung der Figur ohne eigentlichen Adel. Der Kurmantel (wie auch das Kissen, darauf hier der Kopf liegt,) ist mit einem ciselirten Teppichmuster versehen, zugleich jedoch die ruhige Würde des Faltenwurfes einem äusserlichen Kunstgriff, der eine grössere Mannigfaltigkeit hervorbringen sollte, geopfert. Das Gewand des Kurmantels wird nemlich, indem die linke Hand das gesenkte Schwert hält, durch den linken Unterarm emporgeschoben und legt sich somit in einige Querfalten, — ein Motiv, das vielleicht nicht unangemessen durchzubilden gewesen wäre, hier indess in der Absicht nur kleinlich und in der Wirkung nur schwerfällig erscheint. Unendlich verschieden hievon ist die ebenfalls im einfachen Kurmantel erscheinende Gestalt Friedrichs des Weisen, auf dessen Denkmal in der Wittenberger Schlosskirche, welches Peter Vischer im Jahre 1527 gearbeitet hat, und wo mächtigste Würde und vollste Belebung über das ganze Werk verbreitet sind.

Ueber das Berliner Denkmal sprechen zwei Urkunden. Die erste ist die auf der Dicke der Platten des unteren Denkmales, am Fussende, eingegrabene Inschrift: „*Johannes Vischer Noric. facieb.* 1530.“ — Die zweite ist ein Brief von Peter Vischer aus dem Jahre 1524 an Kurfürst Joachim I., den Hr. Rabe in seiner Schrift mitgetheilt hat, und in welchem es also heisst: „*Genedigster Herr ich hab enpfangen von Lorenz Villani Zwey hundert gulden von wegen eur Churfurstlich gnaden, auch einen brief dar in ist gemelt die begrebtnus (und anders) zu verfertigen, Verstee ich die taffell, von der eur Churfurstliche genad mit mir redet in meiner giesshutten, des ich eurer Churfürstlichen genaden zwue Vissirung auff bapier gemacht über antwurtet, Nun seyt der Zeyt her, ist mir die form und stellung derselben taffel aus der acht kumen, und hab etlich geschicklykeit dar an vergessen Darum ist mein beger ist eur Churfurstl. genad des willens das mir derselben Visirung eine werd zu geschickt, so will ich als dan die arbeit sambt dem grab auff das furderlichst mir muglich ist aus machen.*“ U. s. w.

Dieser Brief enthält zunächst also die Notiz über eine Summe von 200 Gulden, die Peter Vischer von dem Kurfürsten Joachim I., dem Sohne und Nachfolger Joh. Cicero's, empfangen hatte, woran sich sofort Bemerkungen über die Arbeiten zu einem Grabdenkmal anschliessen. Hr. Rabe weist in vollkommen überzeugender Weise nach, dass diese Summe, im Verhältniss zu andern Preisen und namentlich zu solchen, die P. Vischer selbst empfangen hatte, so bedeutend war, dass sie nur auf grosse Arbeiten, wie das ganze in Rede stehende Denkmal, bezogen werden kann. Hr. Rabe betrachtet die Summe also, gewiss der vollsten Wahrscheinlichkeit entsprechend, als eine Abschlagszahlung auf das auszuführende grosse Denkmal und nimmt, mit nicht geringerer Wahrscheinlichkeit, an, dass P. Vischer den Auftrag zu dessen Ausführung erhalten und übernommen habe. Aber er schliesst daraus meiner Ansicht nach zu viel, wenn er hinzufügt, dass auch die Ausführung durch ihn erfolgt und durch Peters Sohn Johann, den die Inschrift nennt, nach dem 1529 oder 1530 erfolgten Tode des Vaters, beendigt sei. Schon diese letztere Annahme hat ihre Schwierigkeiten. Worin hätte die Beendigung des Werkes bestanden? im Guss des fertig

modellirten Werkes? oder in Theilen des Modelles selbst? und in welchen Theilen? Die Fragen möchten kaum zu beantworten sein. Noch bedenklicher aber scheint es mir, die Inschrift ohne Weiteres anzufechten. Peter Vischer soll der eigentliche Meister sein und Johann also nur ein sehr sekundäres Verdienst um das Werk haben; und doch nennt der letztere sich ohne Weiteres als den, der das Werk gemacht hat, nennt sich so an einem Werke, welches der Hauptsache nach von seinem hochgefeierten Vater herrühren soll, nennt sich so unmittelbar nach des letzteren Tode, nennt sich so dem fürstlichen Hofe gegenüber, der das Werk bei dem Vater bestellt hatte. Wir müssten erst sehr unverdächtige Zeugnisse über Johann Vischer's moralische Unwürdigkeit und über die Beschränktheit seines Verstandes haben, wenn uns das einleuchtend werden sollte. Endlich, was das noch ungleich Wesentlichere anbetrifft: die Hauptsache an dem oberen Denkmal, die Gestalt des Kurfürsten, ist von so untergeordnetem Kunstwerth im Verhältniss zu Peter Vischer's unzweifelhaften Arbeiten, dass sie auch ohne die Inschrift, die uns den Sohn als Urheber nennt, nicht als sein Werk gelten könnte. — Uns bleibt nach alledem, in Betreff des grossen (oberen) Denkmals, nur die Annahme: dass P. Vischer den Antrag zur Ausführung desselben allerdings erhalten und angenommen hatte, dies letztere aber vielleicht von vornherein nicht als erfindender Künstler, sondern als Leiter seiner Giesshütte (eine Annahme, die durch die Schlusswendung des Briefes vom Jahre 1524 doch nicht unbedingt ausgeschlossen wird), dass er die eigentliche Arbeit, zu der er immerhin einen flüchtigen Entwurf geliefert haben mochte, von vornherein seinem Sohne Johann überliess, dass dieser sie durchführte und daher schliesslich auch seinen Namen, ohne Kränkung der Ehre seines Vaters und ohne anmaassliche Verwegenheit gegen den brandenburgischen Fürstenhof, darauf setzen durfte.

Dabei hatte die Arbeit von vornherein ihre eigenthümliche Schwierigkeit, indem ein schon vorhandenes einfacheres Denkmal mit dem neu auszuführenden grösseren combinirt werden sollte. Jenes war ohne Zweifel bald nach dem Tode Joh. Cicero's, während Joachim I. noch minderjährig war, gefertigt worden und vielleicht erst zwanzig Jahre später scheint das Begehren nach reicherer Ausstattung desselben entstanden zu sein. Herr Rabe hält nur die (isolirte) Figur des Kurfürsten auf dem unteren Denkmal für den Rest dessen, was von dem Vorhandenen beibehalten wurde, eine Ansicht, mit der ich wieder nicht übereinstimmen kann, indem, meiner obigen Darstellung zufolge, das ganze untere Denkmal in sich zu übereinstimmend und von dem Style des oberen zu verschieden ist; auch kommt hinzu, dass die Basen der Pfeiler, welche das obere Denkmal tragen, mit den Linien der unteren Platte nicht genau correspondiren, auch jene gothischen Rosetten keine ganz angemessenen Plinthen für die Löwen abgeben. Ich muss also das ganze untere Denkmal als das ältere und schon vorhanden gewesene betrachten und finde dies auch in dem Briefe Peter Vischer's vollkommen bestätigt, indem hierin dem „Grab" oder „Begräbniss" (dem anzufertigenden oberen Denkmal) die „Tafel" (das untere) entgegengesetzt wird, von deren „Form", „Stellung" und „Geschicklichkeit" P. V. dies oder das vergessen habe und darum die Rücksendung einer der Zeichnungen, die er darüber entworfen, erbittet. Sich so einem gegebenen Werke mit dem neuen zu accomodiren mochte aber schon den Künstler

wenig reizen und mit ein Grund sein, wesshalb er der eignen Ausführung sich nicht hingab [1]).

Die Inschrift des Joh. Vischer vom Jahre 1530 steht nun freilich am Rande der unteren Platte, die jedenfalls, und mindestens doch um zwanzig Jahre, älter ist. Wir werden eben annehmen müssen, dass er es für bescheidner hielt, sich am Fuss des Werkes, als an einem der oberen Theile zu nennen, und dass durch die Hinzufügung des grossen oberen Denkmales die selbständige Bedeutung des unteren aufgehoben schien. Wir werden aber, wie ich glaube, hieraus auch schliessen dürfen, dass das untere Denkmal nicht eine vollkommen eigenhändige Arbeit P. Vischer's war; denn wäre dies der Fall gewesen, so würde der Sohn sich diese Stelle für seinen Namen doch wohl gewiss nicht ausgesucht haben, ohne auch in diesem Fall eine Hindeutung auf die frühere Betheiligung des Vaters hinzuzufügen. Dass das untere Denkmal aber doch aus P. Vischer's Hütte hervorgegangen war, scheint mir, abgesehen von den Eigenthümlichkeiten seiner Behandlung, aus dem Briefe P. Vischer's zu erhellen, indem derselbe eine alte Bekanntschaft mit dem Werke verräth. Dass P. Vischer einen näheren Einfluss auf die Beschaffung des Modells, als auf die des Modells zu dem oberen Denkmal, ausgeübt, geht dann aus der ungleich grösseren künstlerischen Gediegenheit des unteren hervor; und hieraus scheint auch zu folgen, dass Joh. Vischer nicht etwa schon das untere Denkmal gefertigt hatte, eine Voraussetzung, die allerdings durch die Inschrift begünstigt scheinen könnte, — man müsste denn annehmen wollen, dass er im Laufe jener zwanzig Jahre, nach ausgezeichneten jugendlichen Anfängen, erheblich zurückgeschritten sei.

Die Baukunst in Deutschland in der Zeit vom Jahr 900 bis zum Jahr 1600 n. Chr. (Feudalzeit des Mittelalters.) Chronographische Tafeln begleitet von einem erläuternden Text von Franz Mertens. Berlin, Verlag des Verfassers. 1851.

(D. Kunstblatt, 1851, No. 48.)

Der Name des Hrn. F. Mertens wird denen unter uns, welche sich in den letzten beiden Jahrzehnten mit der Baugeschichte des Mittelalters beschäftigt haben, nicht unbekannt geblieben sein. Man hörte zeitig, dass er diesem Studium seine ganze Kraft, sein ganzes Interesse gewidmet habe; man erwartete von seinen gründlichen und unermüdlichen Forschungen die wichtigsten Aufschlüsse über diese schwierige Disciplin. Doch waren bisher nur vereinzelte Mittheilungen von ihm in die Oeffentlichkeit gelangt;

[1]) Ist die Annahme, dass die Zahlung der 200 Gulden eine Abschlagszahlung auf das, noch gar nicht begonnene grosse Denkmal gewesen sei, richtig (wie sie es in der That zu sein scheint), so kann man auch darauf die nicht ganz unwahrscheinliche Vermuthung gründen, dass der Kurfürst mehr auf die Ausführung des Werkes drängte, als P. Vischer selbst Trieb und Lust dazu fühlte.

nach mancher vergeblich genährten Hoffnung hatte man sich mit dem Gedanken, dass man auch ohne seine Anleitung sich in den weiten Räumen jener Disciplin thunlichst werde einrichten müssen, schon einigermaassen vertraut gemacht. Diese Voraussetzung ist aber eine voreilige gewesen; wenigstens liegen uns jetzt, unter dem in der Ueberschrift angeführten Titel, die Anfänge der von ihm in Aussicht gestellten grossen Publikationen in der That vor.

Es sind Bruchstücke eines grösseren Unternehmens, welches letztere, dem Prospectus zufolge, den Titel führen wird: „Die Baukunst des Mittelalters vom Jahr 250 bis zum Jahr 1550 n. Chr.[1]) Chronographische Tafeln begleitet von einem erläuternden Text von F. M. (21 Tafeln. Cartographische Darstellungen mit farbiger Schrift. Format 15½ und 23½ Zoll. 18 Bogen Text. Lex. 8.).“ Diese Tafeln werden aus zwei verschiedenen Abtheilungen bestehen, aus 14 „Schrift-Tafeln“, auf welchen die Gebäude der verschiedenen Länder, provinzenweise zusammengeordnet, in ihrer historischen Folge verzeichnet sind, und aus 7 „Zeichen-Tafeln“, deren eigenthümliche Einzeltitel der Prospectus angiebt. Der unter dem Titel der „Baukunst in Deutschland“ erschienene Einzel-Abschnitt enthält 4 Schrifttafeln (die letzte davon eine „Halb-Tafel“) und an Text: das „Vorwort“ für diesen Abschnitt (½ Bogen), — zwei für das Gesammt-Unternehmen bestimmte Abschnitte, zur „Einleitung in die Baukunst des Mittelalters“ und „die technische Einrichtung der Tafeln zur Darstellung der Geschichte der Baukunst“ betreffend (1½ Bogen, Seite 1 bis 23), — sodann die eigentliche Erläuterung zu den vier auf Deutschland bezüglichen Tafeln (2 Bogen, Seite 113 bis 144, — welche unvermittelt eintretende höhere Seitenzahl sich dadurch erklärt, dass dies ein aus dem bezüglichen Gesammttexte herausgenommenes Fragment ist).

Jenes Gesammt-Unternehmen stellt aber, was ebenfalls voraus bemerkt werden muss, wiederum nur den Anfang der von dem Verf. beabsichtigten Publikationen dar. Er will hiemit vorerst nur „ein geographisch-chronologisches Verzeichniss sämmtlicher Bauwerke des Mittelalters“ geben. Es sollen in weiterer Folge erscheinen: 1. eine „Baugeschichte des Mittelalters“ (etwa 33 Kapitel auf etwa ebensoviel Druckbogen); 2. eine „Auswahl der Denkmäler“ (in Abbildungen); 3. eine „Chronologie der Baukunst des Mittelalters“. „Es werden hierin (so sagt der Verf.) die Zeitstellungen der einzelnen Gebäude des Mittelalters im Einzelnen nach den herbeigezogenen Stellen der Chroniken und Urkunden erläutert. Das ist der Beweis für diese Sachen oder die Begründung der Chronologie der Bauwerke des Mittelalters“; endlich 4. ein „Lexicon der Baugeschichte des Mittelalters“.

Für jetzt haben wir es indess nicht mit diesen angekündigten grossen Werken, sondern mit dem vorliegenden Einzel-Abschnitt zu thun. Wir wenden uns zu dessen Betrachtung.

Tabellarische Uebersichten, wie die vier „Schrifttafeln“ zur deutschen Baugeschichte, — falls sich in ihrer Zusammenstellung überhaupt nur ein etwas näher eingehendes Verständniss und Urtheil kund giebt, — sind

[1]) Der Prospectus, welcher die Jahrzahl 1550 als Schlussbezeichnung des Gesammt-Unternehmens enthält, steht auf der Innenseite des Deckelblattes, auf dessen äusserer Seite als Schlussbezeichnung des Einzelabschnittes die Jahrzahl 1600 angegeben ist.

überall geeignet, unser lebhaftes Interesse in Anspruch zu nehmen. Das Gesammtbild, welches wir uns von den betreffenden Entwickelungsverhältnissen zu machen im Stande waren, erhält durch dergleichen Arbeiten insgemein ein frischeres Gepräge; das Verhältniss der Einzelheiten zum Ganzen berührt uns bei deren Anschauung ungleich schärfer; auch die etwanige Opposition gegen das bei diesen Zusammenstellungen befolgte Princip giebt uns unter Umständen gute Gelegenheit, unsre eigne Auffassung der Dinge mit strengerer Kritik zu prüfen und genauer zuzusehen, wo sie mangelhaft, wo vielleicht aber auch nicht unbegründet ist.

Dass wir es bei dem Verfasser dieser Tabellen mit einem Manne zu thun haben, der in Mitten der Wissenschaft der mittelalterlichen Baugeschichte steht, ergiebt, auch wenn wir es nicht schon gewusst hätten, der erste Blick; die Anordnung lässt durchweg eine entschiedene und umfassende Erwägung der betreffenden Verhältnisse erkennen; die Fülle der Einzelnamen deutet auf eine Detailkenntniss, die nur Wenigen beschieden sein möchte[1]). Die allgemeine Disposition der Tabellen ist sehr verständig und sinnreich. Die provinzielle und lokale Gruppirung der Denkmäler ist in der Richtung von oben nach unten durchgeführt. Die Hauptabtheilungen in dieser Beziehung sind: die baltischen Länder nebst Skandinavien, die Rheinlande, Inner-Deutschland (Westphalen, Nieder- und Ober-Sachsen, Franken, Schwaben, Bayern) und die österreichischen Lande; wie diese Hauptabtheilungen, so laufen auch die Unterabtheilungen gleichmässig durch, und kehren nicht minder die bedeutendsten Lokalitäten in bestimmter räumlicher Richtung wieder. Die Gruppirung nach den Zeiten ist in den von rechts nach links laufenden Abschnitten der Tafel enthalten. Die einzelnen Monumente sind solchergestalt an der betreffenden Stelle verzeichnet, die Hauptkirchen stets einfach mit dem Namen des Orts, dem sie angehören, (je nach den Umständen zugleich mit Hinzufügung des betreffenden Gebäudetheiles, Chor, Schiff u. drgl.), andre Gebäude mit andrer Bezeichnung. Die im früheren Mittelalter untergegangenen Gebäude sind mit rother Farbe, die noch vorhandenen mit schwarzer geschrieben; die Gebäude romanischen Styles mit lateinischer, die gothischen mit gothischer Schrift, wobei der Uebergangsstyl und die verschiedenen Modificationen desselben durch entsprechende Uebergänge zwischen lateinischer und gothischer Schrift versinnbildlicht sind. Die Renaissancegebäude haben lateinische Uncialschrift, ebenfalls mit einigen Uebergangsformen aus dem Mittelalterlichen in das Moderne. Die verschiedene Grösse der Denkmäler ist durch verschiedene Grösse der Schrift bezeichnet. Besondere Zeichen deuten auf Gründung oder Einweihung der Gebäude, auf den Wechselbezug zwischen mehrfach wiederholter Anführung derselben, u. drgl. m. — Eingestreut ist endlich, vornehmlich im Anfange, eine Anzahl von „Mobilar-Denkmälern", worunter der Verf. bewegliche Denkmäler bildender Kunst versteht. Diese sind mit blauer Farbe geschrieben.

Wir können dieser allgemeinen Anlage der Tabellen nur unsern Beifall schenken. Doch war es keinesweges die Absicht des Verfassers, mit den also zusammengestellten Tafeln nur Uebersichten zu geben; sie sollen die eigentliche Grundlage seiner Wissenschaft ausmachen und den Gegenstand in ihrer Art erschöpfen. Es ist eine Menge feiner Beziehungen darin,

[1]) Der Verfasser selbst giebt die Zahl der auf seinen sämmtlichen Tafeln verzeichneten Bauwerke zu 6800 an.

die schwer aufzufassen sind und über die es noch schwerer ist, einen klar verständlichen Bericht zu geben. Die Maasse des chronographischen Netzes, in welches die Namen der Denkmäler hineingeschrieben, sind überaus künstlich berechnet und durch besondre Figuren und Ziffern auf dem Aeusseren jeder Tafel vorgezeichnet; ich getraue mir nicht, über diesen combinirten Calcül in der Kürze eine Rechenschaft abzulegen. Die Nüancen der Schriftformen haben überall die speciellste Bedeutung. Ebenso ist auch die Grösse der Buchstaben durchweg das Resultat genauster Berechnung: die Fläche der Buchstaben entspricht nemlich, wie der Verfasser erläuternd bemerkt, als Zahl genommen jedesmal „der Quadratwurzel aus dem kubischen Inhalt" (?) des bezüglichen Gebäudes. Das tiefere Verständniss dieser Tabellen wird also schon in äusserer Beziehung ein umfassendes gelehrtes Studium nöthig machen. Ob der Verf. zu solchem Studium Schüler finden wird, lasse ich dahingestellt; auch mag es einem Jeden füglich freistehen, in den Schematismus seines Werkes einzudringen, so weit er dazu Muth und Vermögen hat. Dass aber der Verf. sich, mit all der Fülle seiner Studien, in einen so vorwiegenden Schematismus hineinarbeiten konnte, scheint von vornherein die ihm eigenthümliche Richtung charakteristisch zu bezeichnen.

So viel über die Form und die formale Behandlung dieser Tabellen. Werfen wir nun einen Blick auf ihren Inhalt.

Es liegt in der Natur der Sache und liegt zugleich in der Art und Weise, wie uns der Verfasser sein Werk dargeboten hat, dass hiebei auf die tausendfältigen Einzelheiten desselben nicht näher eingegangen werden kann, dass es vielmehr nur auf die Frage ankommt, wie sich die allgemeine historische Disposition des Werkes zu der bisher als zumeist gültig angenommenen Auffassung der Baugeschichte des deutschen Mittelalters verhält. Wesentliche Theile des Werkes stehen im Einklange mit der letzteren, andre ebenso wesentliche mit ihr in einigem Widerspruch; das erstere betrifft besonders die Denkmäler des gothischen Styles (doch zum Theil mit Ausschluss der deutschen Aussenländer), das zweite die Denkmäler des romanischen Styles. Der Verfasser setzt unter den vorhandenen mittelalterlichen Gebäuden nur äusserst wenige in das elfte Jahrhundert und lässt die Entwickelung des romanischen Baustyles sehr allmählig erst im Laufe des zwölften Jahrhunderts beginnen. Er drängt somit die Geschichte dieses Styles mehr zusammen, führt ihn zum Theil auch in das dreizehnte Jahrhundert etwas tiefer hinab, als wir bis jetzt zumeist angenommen hatten. Wir können zwar nicht sagen, dass die etwas gründlicheren Forscher neuerdings noch ein besondres Uebermaass vorhandener Gebäude dem elften Jahrhundert zugeschrieben hätten; auch sind wir, wo wir eine Bestimmung dieser letztern Art getroffen, überall mit thunlichster Vorsicht zu Werke gegangen; gleichwohl verrückt der Verfasser bei seinem Verfahren eine immerhin bemerkbare Zahl unsrer Daten. Ausserdem setzt er die in den deutschen Aussenländern, in den österreichischen und besonders in den baltischen Ländern, befindlichen Baudenkmale zum Theil erheblich später, als wir seither angenommen hatten; er führt den romanischen Baustyl hier bis an das vierzehnte Jahrhundert hinab und lässt dann in kürzester Frist Uebergangsstyl und primitives und entwickeltes Gothisch auf einander folgen.

Die zwei Bogen des erläuternden Textes zu dem Inhalt der vier Tabellen geben eine übersichtliche Schilderung dessen, was auf den Tafeln

selbst durch die eingeschriebenen Namen vorgestellt war, mit einzelnen Zwischenbemerkungen. Die eigentlichen Gründe und Beweise für das von dem Verfasser befolgte System und dessen Durchführung im Einzelnen sind hierin begreiflicher Weise noch nicht enthalten. Auch haben wir diese, nach den oben angeführten eignen Worten des Verfassers, erst in dem dritten grossen Werke, welches demjenigen folgen soll, von dem uns gegenwärtig ein erster Abschnitt vorliegt, in der „Chronologie der Baukunst des Mittelalters", zu erwarten. Wir sind also, zu unserm aufrichtigen Leidwesen, genöthigt, der eigentlichen Prüfung seines Verfahrens bis dahin, dass dies dritte grosse Werk erschienen sein wird, Anstand zu geben. Es liegt hierin seinerseits übrigens eine ganz bestimmte Absicht. Das Tabellenwerk soll, wie schon bemerkt, die Grundlage, das Fundament seiner Disciplin ausmachen; „wir müssen (so sagt er in seinem einleitenden Texte) erst Landkarten haben, ehe wir Geographie lehren können". Dies letztere ist freilich richtig: die Schlussfolgerung von der Geographie auf die Baugeschichte dürfte nicht ganz unbedenklich sein. Die Richtigkeit der Landkarten hängt einfach von der Richtigkeit der materiellen Aufnahme ab; die Richtigkeit der baugeschichtlichen Tabellen von der darauf verwandten wissenschaftlichen Kritik, was ein ander Ding ist. Nach einer Stelle in der Mitte von S. 5 der Einleitung scheint es aber, so sonderbar es klingt, dass der Verfasser auf sein System durch einen Act einer gewissen mystischen Offenbarung gekommen ist.

Wie dem indess sei, jedenfalls erkennen wir auch aus dem Inhalt der Tabellen, dass eine vielseitige und umfassende Beschäftigung mit dem Gegenstande vorausgegangen war. Nur Eins erlaube ich mir davon auszunehmen: — jene blau geschriebenen „Mobilar-Denkmäler". Sie verrathen eine zu geringe und oberflächliche Bekanntschaft mit dem betreffenden Gegenstande; es sind in ihnen, auch wenn sie nur eine beiläufige Bedeutung für das Ganze haben sollten, die vorzüglichst bezeichnenden Spitzen zu wenig wahrgenommen; und überhaupt erscheint dies fragmentarische Einstreuen zufälliger Einzelheiten, dem für das Architektonische befolgten strengen System gegenüber, einigermaassen principlos. Ich habe nicht nöthig, dies im Einzelnen nachzuweisen; wer unsre neuere kunstgeschichtliche Literatur nicht ganz vernachlässigt hat, wird dafür mannigfache Belege beibringen können.

Ich komme noch einmal auf den erläuternden Text der Tabellen zurück. Er enthält einige geistvolle culturgeschichtliche Aperçü's, an die Behandlungsweise des kunstgeschichtlichen Stoffes erinnernd, in der vor Allen Schnaase — freilich in ganz ungleich ausgedehnterem Maasse — so Ausgezeichnetes geleistet hat. Andres aber giebt wiederum zu Bedenken Anlass, und da der Verfasser (wovon nachher) mit so eigenthümlichen Ansprüchen auftritt, so wird es verstattet sein, hier ein Paar Punkte näher hervorzuheben.

Die Architektur des elften Jahrhunderts ist nach seiner Darstellung noch kein Denkmalsbau, noch sogenannter „Untergangsbau", die darin zur Anwendung gekommene Technik noch die „des gewöhnlichsten und kunstlosesten Mauerwerks der wohlfeilsten Art". Doch fährt er fort: „Die Dome zu Mainz, zu Worms, zu Speier, welche im elften Jahrhundert errichtet wurden, können bestenfalls nur Säulenbasiliken gewesen sein, so wie der Dom zu Bremen eine solche Säulenbasilika war, und welche alle im zwölften und dreizehnten Jahrhundert neu gebaut wurden". Säulen gehören

also nach seiner Auffassung mit zu dem gewöhnlichsten und kunstlosesten Mauerwerk der wohlfeilsten Art. Seine Quelle über die Bremische Säulenbasilika ist mir unbekannt; doch stecken in dem Bremer Dome (der zur Zeit des Uebergangsstyles umgebaut wurde und den er in seinen Tabellen nur unter den Bauten dieser spätern Zeit aufführt) noch die alten schweren, der ursprünglichen Anlage angehörigen Pfeilerarkaden von allereinfachster Form[1]), ganz ähnlich denen des Domes von Augsburg und des Domes von Mainz, die beide nach seiner Angabe freilich erst in die Mitte des zwölften Jahrhunderts fallen, ob sie auch zu dem massig Primitivsten gehören, was Deutschland an Architektur besitzt. Das sind alles Dinge, bei denen, eben so wie bei dem vorausgesetzten Mangel alles monumentalen Sinnes bis zum Schluss des elften Jahrhunderts, mit einem apodiktischen Ab- oder Zusprechen eben noch Nichts gethan ist[2]).

Bei Gelegenheit des ersten Auftretens der gothischen Architektur bemerkt der Verfasser: „die Baukunst der Liebfrauenkirche zu Trier sei nach Hessen (in dem Bau der Marburger Elisabethkirche) versetzt worden, denn ein solches Verpflanzungs- oder Colonial-Verhältniss

[1]) Die von Fiorillo angeführten Chronisten sprechen sich mehrfach über das solide Steinwerk des Neubaues des Bremer Domes, nach dem Brande desselben im J. 1042, aus. — [2]) Mit der Kirche St. Maria auf dem Kapitol zu Köln sieht sich der Verfasser, seinem Systeme gemäss, zu einer ganz eignen Manipulation veranlasst. Wir besitzen das gute Datum ihrer Weihung vom J. 1049, wie für die Säulenbasilika St. Georg zu Köln das Datum der Vollendung, 1067. Eine simple Säulenbasilika mochte hingehen; eine so imposante Anlage, wie die Kapitolskirche, musste aber für das elfte Jahrhundert und gar für dessen erste Hälfte das Vorhandensein einer wirklichen Denkmalsbaukunst bezeugen, die das System denn doch allzu empfindlich verrückt hätte. Der Verfasser hat sich in der Art geholfen, dass er St. Georg an entsprechender Stelle in die Tabelle einrückt, bei der Kapitolskirche im J. 1049 die Weihung eines nicht mehr vorhandenen Chorbaues annimmt, das Schiff der letzteren in die spätere Zeit des elften und die drei Absiden als einen neuen Chorbau in die frühere Zeit des zwölften Jahrhunderts setzt. Vielleicht hat ihn dabei der Umstand geleitet, dass der Oberbau der Absiden-Anlage von dem Uebrigen abweicht; er gehört nämlich der spätromanischen Zeit an, was in den Tabellen nicht verzeichnet ist. Der Unterbau der Absiden aber entspricht im Style vollständigst dem Schiff, wie dieser Styl dem in der Kirche St. Georg und zugleich auch dem in der Krypta der Kirche von Brauweiler befolgten durchaus nahe steht. (Die Einweihung eines älteren Kirchenbaues zu Brauweiler war 1061 erfolgt; der Verfasser rückt nichtsdestoweniger die vorhandene Krypta in die Zeit um 1120 hinab.) Dies Alles sind Proben eines Systematisirens, das eben durch keinen besonderen Scharfblick für das künstlerisch Stylistische unterstützt wird.

Die Lang-Chöre von St. Gereon zu Köln und vom Bonner Münster, mit Ausnahme ihrer späteren Absiden, hat der Verfasser richtig in die sechziger Jahre des elften Jahrhunderts gesetzt. Unbekannt ist ihm geblieben, dass die alte Chor-Anlage der Kirche zu Zülpich mit jenen übereinstimmt und somit ohne Zweifel gleichfalls dieser Periode angehört. — Den Chor der Pfarrkirche zu Andernach setzt er um 1120 (was, beiläufig bemerkt, wieder ganz irrthümlich ist, da derselbe, zwar dem Schiffe der Zeit nach vorangehend, doch schon entschieden, und nicht bloss in seinem Aeusseren, spätromanischen Charakter trägt); übersehen hat er dabei, dass der nordöstliche Thurm dieser Kirche sehr bedeutend älter und vielleicht auch noch der Rest einer Anlage des elften Jahrhunderts ist.

So liesse sich noch allerlei anführen, was der Wagschaale des elften Jahrhunderts schliesslich doch ein nicht ganz unerhebliches Gewicht geben dürfte.

zwischen diesen beiden Bauten habe wirklich Statt gefunden". Hier ist mit oberflächlichsten Worten bei Weitem mehr gesagt, als ein, für die Entwickelung der architektonischen Formen und deren gegenseitiges Verhältniss nur irgend empfängliches Auge wahrnehmen und ein gewissenhafter Forscher irgend vertreten kann. Wer beide Kirchen vergleicht, wird allerdings in der von Trier eine Vorgängerin der von Marburg erkennen und insofern auch ein näheres Verhältniss zwischen beiden, als der Chorschluss und dessen Fensteranordnung bei der Trierer Kirche auf die Anordnung der andern in der That eingewirkt hat; alles Uebrige, von der Gesammtdisposition an bis zur Behandlung der Profile der Gliederungen, zeigt dagegen in der Marburger Kirche lauter neue und zum Theil sehr selbständige Elemente. — Noch bedenklicher ist die Behauptung, dass die Kirche von Altenberg ein Werk des ersten Kölner Dombaumeisters sei. Diese Phrase, nebst ihren Nutzanwendungen, läuft zwar ziemlich durch alle Reisehandbücher; sie entbehrt aber nichtsdestoweniger aller inneren Begründung. Beides sind, ihrer Anlage nach, frühgothische Kirchen, im Chor von der reicheren Form des Kapellenkranzes, beide aber in allem Uebrigen, in den Maassverhältnissen, in der inneren organischen Entwikkelung, in den Profilen der Glieder wesentlich von einander abweichend, keinesweges blos in der bei der Altenberger Kirche, und hier auch nur in bedingtem Maasse stattfindenden Vereinfachung der Formen. — Noch willkürlicher (freilich hier nicht zur eigentlichen Sache gehörig) ist die daneben stehende Behauptung, dass der Styl der Bronzefigur des Conrad von Hochstaden, auf seinem Grabdenkmal im Kölner Dome, mit den Statuen des West-Chores am Naumburger Dome übereinstimme [1]). Der Verfasser hätte besser gethan, sein spezielles Gebiet nicht zu verlassen.

Wenn der Verfasser so wenig feinentwickelten Sinn für das Charakteristische architektonischer Formen und ihrer Verhältnisse hat, wie sich schon aus diesen Beispielen ergiebt, so wird es schliesslich auch nicht befremden, dass er in den spätgothischen Bauwerken (um 1500) nur Verkümmertes, Ueberbildetes, Zwitterhaftes sieht und für die ganz eigenthümliche Schönheit der inneren Disposition jener Gebäude, die — wie die Pfarrkirche zu Landshut in Baiern, wie die, von ihm im Text ausdrücklich genannte Marienkirche zu Halle, u. a. m. — schlank aufschiessende achteckige Pfeiler, gelegentlich mit etwas concaven Seitenflächen, und über diesen ein leicht hingeschwungenes Gurtennetzgewölbe haben, gar kein Organ besitzt. Auch dass er das Bremer Rathhaus, das bekanntlich zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts gebaut wurde und die moderne Dekoration seiner Langseite im zweiten Decennium des siebzehnten Jahrhunderts empfing, als ein Hauptbeispiel des deutschen Renaissancestyles in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hinstellen kann, bezeichnet die mangelhafte Schärfe seines kritischen Blickes. U. s. w.

Dem, was sich hienach über die Form und den Inhalt des vorliegenden Abschnittes ergiebt, muss sodann noch Einiges über die Persönlichkeit des Verfassers angereiht werden.

[1]) Das Grabmal des C. von Hochstaden (gest. 1261), das der Verfasser an dieser Stelle auch in den Tabellen anführt, ist jedenfalls, aus positiven äusseren Gründen, nicht gleichzeitig und kann, wie ich mich überzeugt habe, an hundert Jahre jünger sein.

Fürs Erste über den Styl, den er schreibt. Wenn das französische Sprichwort: *Le style c'est l'homme*, wahr ist, so giebt dasselbe hier zu keinem günstigen Vorurtheil Anlass. Es herrscht zumeist, besonders wo der Verfasser irgend Begriffliches entwickeln will, eine Verworrenheit und Unklarheit in seinen Worten und in seiner Satzbildung, die in der That keinen allzu günstigen Rückschluss auf die Klarheit seiner Gedanken verstattet. Will man das Urtheil milder ausdrücken, so kann man sagen, sein Vortrag klinge, als ob er etwa aus dem Dänischen von einem Dänen mit Hülfe des Wörterbuches in das Deutsche übersetzt sei (wie dergleichen in Kopenhagen für die Herzogthümer gelegentlich geschieht). Eigenthümlich macht es sich, wenn der Verfasser vorn, bei den „Berichtigungen", zwei Zeilen anführt, in denen „eine, dem deutschen Sprachgebrauch nach unrichtige Wortstellung gebraucht worden". Er hätte dem Freunde, der ihn hierauf aufmerksam gemacht, das vollständige Manuscript vor dem Druck zur Ueberarbeitung anvertrauen sollen. — Die Verworrenheit des Ausdruckes zu erhöhen, ist zugleich in dem ganzen Text eine Ueberfülle von (nicht berichtigten) Druckfehlern enthalten.

Dann macht sich eine bemerkenswerthe Originalität des Charakters geltend. Der Verfasser verbindet mit einer Werthschätzung seiner selbst eine Herabsetzung a l l e r Mitstrebenden, die in der That nicht naiver ausgesprochen werden kann. Er sagt mit schlichten Worten, dass, wenn er einleitungsweise von andern Archäologen und von bisheriger Wissenschaft gesprochen habe, dies nicht ernsthaft zu nehmen sei. Ueber die Art und Natur der geschichtlichen Entwickelung der baulichen Formen des Mittelalters, wie der griechischen Baukunst, seien die i r r i g s t e n Vorstellungen herrschend. Er sei (wie er im Vorwort äussert) der Einzige, welcher diese Wissenschaft — die der Baugeschichte — vertrete. Auch hat er den eigenthümlichen Glauben, dass alle gute Gedanken über mittelalterliche Baugeschichte, die in den letzten zwanzig Jahren ausgesprochen, ursprünglich von ihm ausgegangen seien. „Wir haben" (so bemerkt er in seinem eigenthümlichen Style) „wohl nicht nöthig hinzuzufügen, dass mit diesen wesent-„lichsten, und ihrem eigentlichen Wesen nach zu bezeichnen, in jenem so „eben genannten Gange der Studien, auch selbst nach den früheren und „zugleich doch schon so eingreifend gewesenen Entdeckungen in diesem „Gebiete der Wissenschaft, über Erwartung hinausgehenden Ergebnissen, „betreffend die Baukunst des Mittelalters, die bisherige Ansicht von der „Kunstgeschichte des Mittelalters für immer über den Haufen geworfen ist". Sein Werk werde „dazu beitragen, die Geschichte überhaupt auf eine ganz neue Weise zu betrachten". U. s. w. — Es ist übrigens doch keine ganz seltne Erscheinung, dass emsiges Studiren bei beschränktem Gesichtskreise zur Selbstüberschätzung führt, während es die Andern immer bescheidener zu machen pflegt.

N a m e n t l i c h nennt der Verfasser unter denen, auf die er verächtlich herabblickt, im Vorwort und sonst nur Einen, — mich. Ich muss ihm, wie jedem Andern, sein Urtheil über meine Arbeiten und Studien lassen. Er ist freilich überhaupt bitterböse auf mich, u. A. auch desshalb, dass ich mich über seine vor ein Paar Jahren erschienene Schrift: „Die Baukunst des Mittelalters", (welche, so viel mir erinnerlich, eine Geschichte der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst, oder vielmehr der Studien des Verfassers über diese Geschichte, enthielt) nicht öffentlich geäussert habe. Hierauf kann ich nur erwidern, dass ich keinem Menschen unter der Sonne

zur Abfassung einer Kritik verpflichtet bin, dass dergleichen vielmehr lediglich Sache meiner Neigung und meiner Stimmung ist[1]). Er verdächtigt im Uebrigen zugleich mein amtliches Wirken, — eine Sache, worüber ich neulich in diesen Blättern schon gesagt habe, was darauf einzig mit Ehren zu sagen war.

Bei alledem komme ich schliesslich aber darauf zurück, dass die Herausgabe der chronographischen Tafeln, wie wenig ich dem Verfasser auch seine exclusive Stellung zugestehe, dennoch durchaus schätzbar und mit Dank aufzunehmen ist. Ich habe den aufrichtigen Wunsch — einen wahrhaft aufrichtigen, da er zugleich sehr egoistisch ist, — dass ihm zur Fortsetzung der Herausgabe alle thunlichste Förderung zu Theil werden und dass möglichst bald auch das Erscheinen der übrigen verheissenen Werke, und namentlich jener Chronologie der Baukunst des Mittelalters, auf die ich sehr begierig bin, sicher gestellt und ins Werk gerichtet werden möge. Wer die mühevolle Arbeit eines „Handbuches der Kunsgeschichte" durchgemacht hat, weiss den Nutzen solcher Publikationen wohl mit am Besten zu würdigen. Der Verfasser kann versichert sein, dass ich bei der bevorstehenden dritten Auflage meines Handbuches seine Publikationen, so viel davon erschienen sein werden, redlich zur Hand nehmen, dass ich mein Erworbenes (dessen abermalige Durcharbeitung i c h am Meisten herbeisehne) an dem Gegenbilde seiner Leistungen sorgfältig prüfen, dass ich davon das für meine Auffassung der Dinge Geeignete mit Freuden aufnehmen und ihm so für seine Arbeiten denjenigen thatsächlichen Dank bezeugen werde, der in den Augen des Mannes der Wissenschaft allein einen Werth hat.

Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet von Christian Schuchardt, Secretair bei der Oberaufsicht für Wissenschaft und Kunst und Custos grossherzoglicher Kunstsammlungen zu Weimar. Theil I: 311 S. in 8., nebst einer Monogrammentafel: Theil II: 364 S. in 8. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1851.

(D. Kunstblatt 1852, No. 6 ff.)

In der deutschen Kunstgeschichte giebt es, wie Jedermann bekannt, noch ungemein viel aufzuräumen, zu klären, zu sichten und zu lichten. Meister Lucas Cranach und seine Gesellenzunft, die Werke, die von ihm herrühren und die den Stempel seiner Richtung tragen, gehören wesentlich hieher. Der ehrliche Meister Lucas ist bisher ein wahres Kreuz für den Kunsthistoriker gewesen. Wir — und besonders wir Leute in Norddeutschland, wo die Bilder seines Gepräges so häufig verbreitet sind, meinen ihn

[1]) Es ist möglich, dass ich über seine Schrift über die Baukunst des Mittelalters doch vielleicht, wie über so manches Andre, eine Kritik geschrieben hätte. Wenigstens lag sie eine Zeit lang unter sonstigen literarischen Novitäten auf meinem Büchertische, ist dann aber durch irgend einen Freund, dessen Name mir entfallen, von mir entliehen und mir nicht zurückgestellt worden.

ganz wohl zu kennen. Nichts spricht sich leichter aus, als der allgemeine Charakter dieser Bilder, und nirgend fast entschwindet uns, wenn wir die persönlich individuelle Eigenthümlichkeit des Künstlers festhalten wollen, der Faden leichter, als vor ihnen. Wollen wir aufrichtig sein, so müssen wir es bekennen, dass bisher für uns der Name Lucas Cranach zumeist noch die Bezeichnung eines Collectivbegriffes war. Dies liegt vorerst einfach darin, dass es bisher noch an einer gründlich kritischen Arbeit über Meister Lucas und die grosse Zunft, die sich um ihn reiht, fehlte. Aber jenes verwirrende Verhältniss und der seitherige Mangel der erforderlichen kritischen Arbeit hat zugleich seinen tieferen Grund darin, dass die ganze künstlerische Richtung und Wirksamkeit, welche der Collectivname Cranach bezeichnet, bei all ihren, oft so anziehenden Eigenthümlichkeiten, eine vorherrschend zunftmässige ist und dass es somit umfassender Vorbereitungen und sorglich durchgeführter Spezialstudien bedarf, um allmählig die ganz selbstthätige Meisterhand von der seiner Mitarbeiter, seiner Gesellen, seiner stereotypen Nachahmer unterscheiden zu lernen.

Mit um so grösserem Danke haben wir das in der Ueberschrift genannte Werk aufzunehmen, welches uns hiezu endlich die Wege bahnt. Der Titel desselben ist freilich nicht ganz genau; er sagt ein wenig zu viel. Der Verfasser giebt uns nicht Cranach's Leben, sondern die Materialien zu dessen Schilderung; er giebt uns nicht eine Beschreibung seiner Werke überhaupt, sondern nur derer, welche ihm durch eigne Ansicht bekannt geworden, also z. B. nichts Näheres über die zum Theil doch sehr wichtigen Bilder von Cranach's Hand, die sich ausserhalb Deutschlands befinden. Dies beeinträchtigt indess den Werth des Werkes an sich in keiner Weise; im Gegentheil bestimmt sich derselbe von vornherein dadurch, dass uns überall das strengste kritische Bestreben entgegen tritt und es somit überall ein möglichst gesicherter Boden ist, den wir an der Hand des Verfassers betreten.

Wir wenden uns, in näherer Betrachtung des Werkes, zunächst zu der „Lebensbeschreibung Cranach's", welche den Hauptabschnitt des ersten Theiles ausmacht. Die allgemeinen Züge von Cranach's Leben sind uns aus früheren Werken bekannt; aber diese Darstellungen sind mehr oder weniger getrübt, wie durch unverbürgte Ueberlieferungen, die zum Theil den deutlichen Stempel späterer Erfindung tragen, so durch ungenügende, nicht selten auch fehlerhafte Benutzung der vorhandenen literarischen Quellen. Hr. Schuchardt ist überall mit genauster Sorgfalt und Umsicht auf diese Quellen zurückgegangen und hat von ihnen an den entsprechenden Stellen stets den charakteristischen Gebrauch zu machen gewusst. Ebenso hat er Manches der Art, was bisher ganz übersehen, aber von wesentlicher Bedeutung für Cranach's Leben war, eingereiht, vor Allem aber eine grosse Menge archivarischer Notizen und Urkunden, besonders aus den weimarischen Archiven, beigebracht, aus denen sich zum Theil höchst charakteristische und bezeichnende Beiträge für das Leben und die Wirksamkeit des alten Meisters ergeben. So durfte der Verfasser mit gutem Rechte sagen, dass der grösste Theil seines Buches, schon in dieser Beziehung, neu ist; wer von Cranach's Leben eine Anschauung gewinnen will, wird in der That fortan nur dieses Buch als gültige Quelle betrachten können.

Wie schon angedeutet, enthält der genannte Abschnitt, — obgleich auch er den ausdrücklichen Titel führt, — keine wirkliche Beschreibung

oder Schilderung von Cranach's Leben. Es sind die Mittheilungen der festen Punkte über dasselbe, die kritischen Untersuchungen über Dunkles oder Zweifelhaftes, die Widerlegungen irrthümlicher Ansichten, und überall an den betreffenden Stellen eingereiht die Berichte von Zeitgenossen im Original und, wo es nöthig war, in der Uebersetzung, die Briefe, die Dokumente, die Masse alter Quittungen, deren unscheinbare Form so oft den schätzbarsten Inhalt hat. Das Werk erscheint hienach mehr zum Spezialstudium als zur Lectüre geeignet und bestimmt. Es kommt uns, zumal bei diesen äusserst dankenswerthen Gaben, nicht zu, mit dem Verfasser darüber zu rechten, dass er eben nur Materialien gab und sie nicht zugleich in höherem Sinne biographisch bearbeitete; es wird um so besser vielleicht in Zukunft auf diesem Grunde, im Hinblick auf die allgemeinen, so mächtig bewegten geschichtlichen Verhältnisse jener Zeit und durch das Vermögen einer künstlerisch geschichtlichen Darstellung getragen, ein Lebensbild ausgeführt werden können, das in Wahrheit zu den interessantesten, wie für die Kunstgeschichte, so für die culturgeschichtlichen Verhältnisse der Reformationsepoche gehören dürfte [1]. Das aber wäre allerdings vom Verfasser zu fordern gewesen, dass er seine Mittheilungen — etwa durch Unter-Abschnitte und deren Bezeichnungen — etwas übersichtlicher gegliedert hätte, dass er Alles, auch das Verschiedenartigste, nicht in durchaus ununterbrochener Folge aneinandergereiht, dass er dabei jedem Vorkommniss seine bestimmte Stelle gegeben und Wiederholungen vermieden hätte, dass er Text und Anmerkung nicht gelegentlich miteinander in Widerspruch gesetzt und dass er, da er doch keine biographische Arbeit im höheren Sinne beabsichtigte, und da keine Anforderung eigner dichterischer Befähigung an ihn gestellt war, die Massen lateinischer Verse, die er als urkundliche Zeugnisse mit angeführt, nicht in unlesbare deutsche Verse, sondern in eine einfach natürliche deutsche Prosa übersetzt hätte [2]. Es ist zu wünschen, dass der Verfasser, wenn es zur zweiten Auflage seines Werkes kommt, diesen, nur die bessere Benutzbarkeit des letzteren bezweckenden Bemerkungen freundlich Rechnung tragen möge [3]. —

[1]) Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerke ich, dass ich mit einer solchen Darstellung in keiner Weise jenen ausgeschmückten blumenreichen Vortrag meine, gegen den sich der Verfasser aus guten Gründen im Vorworte verwahrt. Vielmehr halte ich auch zur eigentlichen Geschichtsdarstellung volle Naivetät des Vortrages für unbedingt erforderlich. Nur ist sie eben etwas ganz Anderes, als das Zusammenhäufen von Materialien und kritischen Vorstudien, wie häufig es auch heutiges Tages von den Historikern beliebt werden mag, Arbeiten solcher Art den Titel der Geschichtschreibung zu geben.

[2]) Unter den hunderten hieher gehöriger Beispiele nur eins. Den lateinischen Pentameter:

Credibile est pingi se voluisse Deum

übersetzt der Verfasser, S. 104:

„Malen dass Gott sich gewollt, glaube ich gerne, von Dir.“

[3]) Wäre dem Verfasser für den Gesammtplan seiner biographischen Mittheilungen ein abweichender Vorschlag zu machen gewesen, so würde ich die Zusammenstellung sämmtlicher urkundlichen Anführungen zu einem besondern Urkundenbuche für wünschenswerth gehalten haben. Dann hätte vielleicht auch eine ziemlich beiläufige, aber eigenthümlich wichtige Mittheilung (in der Anmerkung, I, S. 87) vielleicht eine ihrer Bedeutung mehr zusagende Stelle erhalten können. Dies ist die urkundliche Angabe der Kosten, welche das von Herr-

Es wird dem Interesse der Leser entsprechen, wenn ich hier eine gedrängte Uebersicht der Lebensverhältnisse Cranach's, wie sie sich nach diesen Mittheilungen herausstellen, folgen lasse.

Lucas Cranach ist, wie bekannt, im J. 1472 zu Kronach in Franken geboren. Dass sein ursprünglicher Familienname „Sunder" geheissen habe, ist nicht hinlänglich verbürgt. (Dass der angebliche Familienname „Müller" auf einer völlig willkürlichen Annahme beruht, ist längst erwiesen.) Die Familie übte schon in früheren Gliedern die Kunst der Malerei; er lernte dieselbe bei seinem Vater. Dass er, wie neuerlich vermuthet worden, ein Schüler des Matthäus Grünewald gewesen, ist unwahrscheinlich; näher liegt die Vermuthung, dass der letztere sein Mitschüler war. Bis zu seinem zwei und dreissigsten Lebensjahre ist nichts Näheres über ihn bekannt; doch ist es, aus Gründen, wahrscheinlich, dass er schon vor dieser Zeit u. A. Wien besucht und dort gemalt hat. Dass er, wie überall behauptet worden, den Kurfürsten Friedrich den Weisen im J. 1493 auf dessen Wallfahrt nach dem gelobten Lande begleitet habe, ist nicht zu erweisen und völlig unwahrscheinlich.

Im J. 1504 trat er in die Dienste dieses Kurfürsten und liess sich in Wittenberg häuslich nieder; er empfing in diesem Verhältniss sofort ein Jahrgeld von 100 Gulden, während die andern Maler, die in Diensten des Kurfürsten standen, nur 40 Gulden empfangen hatten. Er war also ohne Zweifel ein Künstler von bereits anerkanntem Rufe [1]). Wenige Jahre später, in einem Sendschreiben, womit ihm Dr. Scheurl im J. 1509 eine akademische Rede widmete, wird er als der erste deutsche Maler nächst Dürer bezeichnet; besonders wird hiebei die Natürlichkeit seiner Bilder gerühmt, womit er Menschen und Thiere täusche und wird ihm die, durch steten Fleiss erworbene, „bewunderungswürdige Schnelligkeit", mit welcher er seine Bilder ausführe, zum besonderen Verdienst angerechnet, ebenso, wie er vier und vierzig Jahre später, auf der Inschrift seines Grabsteines, als der grösste Schnellmaler *(pictor celerrimus)* gerühmt wird [2]). Ausserdem wird in dem genannten Sendschreiben die Liebenswürdigkeit seines persönlichen Verhaltens hervorgehoben. Im J. 1508 empfing er durch den Kurfürsten einen Wappenbrief und mit diesem das Wappen einer geflügelten Schlange, die er übrigens schon vorher als Künstlerzeichen geführt hatte. Vielleicht ist diese persönliche Auszeichnung mit der Reise in die Niederlande, die

mann Vischer gearbeitete bronzene Denkmal des Kurfürsten Johann des Beständigen in der Schlosskirche zu Wittenberg erfordert hatte und welche sich auf 897 Gulden 4 Gr. 2 Pf beliefen.

[1]) Das Datum 1504, das frühste bisher bekannte auf Gemälden Cranachs, trägt jenes, auch von dem Verfasser beiläufig erwähnte Gemälde in der Gallerie Sciarra zu Rom, welches eine heilige Familie und eine Masse Engelchen in einer Landschaft darstellt. Dies zierliche und schon ganz in Cranachs eigenthümlicher Weise behandelte Bildchen ist, wie ich hier beifügend bemerke, ausser der Jahreszahl mit einem verschlungenen LC bezeichnet, völlig in der Weise und nur feiner gebildet, wie das Monogramm No. 6 (vom Jahre 1506) auf Schuchardt's Monogrammentafel. — [2]) Man hat früher geglaubt, dem Steinmetzen, der den Grabstein gearbeitet, einen Schreibfehler zur Last legen und den *Celerrimus* in einen *Celeberrimus* verwandeln zu müssen. Die anderweitigen Zeugnisse für Cranachs in der That ungewöhnliche Schnellmalerei beweisen aber, dass diese philologische Emendation, wie so häufig die aus ungenügender Sachkenntniss hervorgegangenen Textverbesserungen, eine völlig willkürliche war.

Cranach im J. 1509 im Auftrage des Kurfürsten, — mit einer diplomatischen Mission, wie es den Anschein hat, unternahm, in Verbindung zu bringen. Er malte auf dieser Reise den damals achtjährigen Karl (nachmals Karl V.), dem Kaiser Maximilian von den Niederländern huldigen liess. Zu Friedrich dem Weisen und zu dessen beiden Nachfolgern, Johann dem Beständigen und Johann Friedrich, stand er unausgesetzt in nahem persönlichem Verhältniss. Bei dem Leichenbegängniss Friedrichs des Weisen, 1525, war er, nebst einem Zweiten, beauftragt, die Sterbegroschen unter die Armen zu vertheilen.

Ausser diesem sächsischen Fürstenhause waren es besonders Personen des brandenburgischen Kurhauses, die seine Dienste in Anspruch nahmen. Den bekannten Kardinal Albrecht, den Bruder des brandenburgischen Kurfürsten Joachim I., hat er häufig gemalt. Auf Erfordern des kunstliebenden Kurfürsten Joachim II. befand er sich 1541 in der brandenburgischen Mark. Besonders aber war ihm ein andrer Bruder Joachims I., der Markgraf Albrecht, früher Hochmeister des deutschen Ordens und seit 1525 Herzog in Preussen, zugethan [1]). Dann wird, zum J. 1519, bemerkt, dass Cranach's Bilder auch in Frankreich Beifall fanden; die Mutter des Königs Franz I. erbot sich, dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen für die Uebersendung solcher — Reliquien zuzuschicken.

Wichtiger noch erscheint Cranach's persönliches Verhältniss zu den grossen kirchlichen Reformatoren. Sein inniges Freundschaftsverhältniss zu Luther ist bekannt. Sie waren gegenseitig Pathen ihrer Kinder; als Cranach's ältester Sohn gestorben war, ging Luther zu ihm und sprach ihm mit schönen festen Worten, die uns aufbehalten sind, Trost zu. Ebenso stand er zu Melanchthon in nächster freundschaftlicher Beziehung. Sehr ergötzlich ist es, zu finden, dass Melanchthon gelegentlich biblische Bilder entwarf und Meister Lucas dieselben berichtigte und ausführte. So nahm er auch mit den ihm verliehenen Waffen an dem grossen reformatorischen Kampfe Theil, wie u. A. sein in Holz geschnittenes Passional Christi und Antichristi vom J. 1521, in welchem die Thaten Christi und die des Papstes einander gegenübergestellt sind, bezeugt. Ebendahin gehört sein Holzschnittwerkchen, das Papstthum, vom J. 1545, das freilich, wie der Kampf wilder geworden war, auch in wilderen Darstellungen sich erging, also dass selbst Luther von einem der Blätter desselben sagen musste: „*sed mester Lucas est ein grober maler.*“

Zahlreiche Dokumente, zumeist Quittungen über empfangene Zahlung, enthalten die Nachricht über künstlerische Arbeiten, die Cranach für seine fürstlichen Herren ausführte; doch lässt sich nur in den seltensten Fällen aus diesen ein Bezug auf vorhandene Werke seiner Hand entnehmen. Die Fülle der erhaltenen und die Fülle dieser nur urkundlich aufgeführten Werke giebt solchergestalt schon das Bild einer fortlaufenden höchst bedeutenden Thätigkeit. Aber damit war sein Thun keineswegs abgeschlossen. Auch alles Handwerkliche, was in sein Fach einschlug, lieferte er, ein wahres Factotum, für seine Herrschaft, und es ist völlig wahrscheinlich, dass er auch Jedermann sonst, gegen die erforderliche Zahlung, als guter

[1]) Dem sonst so kritischen Verfasser ist, S. 151 ff., das wunderliche Versehen begegnet, den Herzog von Preussen mit dem Kurfürsten von Brandenburg zu verwechseln und die preussischen mit den brandenburgischen Verhältnissen durcheinander zu werfen.

Handwerksmeister zu Diensten gewesen sei. Und noch manchen andern einträglichen Handel, seinem Berufsfache selbst ziemlich fern liegend, wusste er damit zu verbinden. So lieferte er, 1513, für ein fürstliches Hochzeitsfest elf Renndecken, dreizehn Stechdecken und zehn Helmzeichen (zum Turnier), sowie eine Anzahl grosser und kleiner Wappen, mit denen die Teppiche versehen wurden. 1517 malte er u. A. zwei Schlitten. 1520 kaufte er die Apotheke zu Wittenberg, sie „mit seinen Knechten" zu bestellen, und empfing zu deren Betrieb ein ausführliches Privilegium vom Kurfürsten. 1521 malte er die Orgel im Schloss zu Weimar. 1525 wird seines Buchladens, mit welchem zugleich ein Papierhandel verbunden war, erwähnt. In demselben Jahre malte er (oder liess er malen) im Rathhause zu Wittenberg die Decke der neuen Weinstube und die Treppe, und liess die Fenster der oberen Stube grün anstreichen. 1533 hatte er ein und dieselbe Kunstarbeit schockweise, also wiederum in völlig handwerklichem Betriebe, zu liefern, nemlich 60 kleine Tafeln mit den Bildnissen Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen, wofür er 109 Gulden und 14 Groschen empfing. 1534 gab es viel Arbeit am Schloss zu Torgau; Cranach lieferte dazu Kunstarbeiten, wie Entwürfe zu Fenstermalereien, besorgte aber auch den grünen Anstrich des „Hauses im Garten." 1537, wie auch früher und später, lieferte er zahlreiche grosse Malereien auf Leinwand zu geringen Preisen, ohne Zweifel in Leimfarbe ausgeführte Teppichdekorationen, davon übrigens nichts auf unsre Zeit gekommen ist. Wahrscheinlich im J. 1542, zum Wolfenbüttler Kriegszuge, hatte er allerlei zur Ausrüstung Gehöriges zu beschaffen, eine ungeheure Masse gedruckter Wappen, Heerbanner, Fahnen und Fähnlein; auch liess er 40 Stück Hellebarden roth anstreichen und firnissen. Im J. 1543 wieder Renndecken zur Fastnacht. 1545 wieder allerlei Handwerksarbeit zu Torgau. U. dgl. m. — Nicht minder wurde er gründlich für Zwecke der städtischen Verwaltung in Anspruch genommen. Bereits 1519 kommt er in den Kämmereirechnungen als Rathsmann und Kämmerer vor. 1537 wurde er zum ersten Mal und 1540 zum zweiten Mal zum Bürgermeister erwählt, welches Amt er dann bis 1544 verwaltete. Es ist, auch zum Verständniss von Cranach's künstlerischer Richtung, nicht ganz unwichtig, auf alle diese Dinge einen Blick zu werfen.

Sonst kommen für ein etwaiges Hinaustreten Cranach's in das öffentliche Leben keine sonderlichen Züge vor. Bei einem tollen Studenten-Krawall im J. 1520 wird er von den Studenten von Adel darüber verklagt, dass er sammt seinen Gesellen Waffen trage, was ihnen zum grossen Hohn gereiche. Der Krawall scheint arg genug gewesen zu sein, besonders durch Schuld der akademischen Behörde, was u. A. Luthers lebhaftesten Unwillen erregte. Cranach empfand es sehr übel, dass die Studenten ihn bei dieser Gelegenheit duzten.

Seine häuslichen Verhältnisse erscheinen als die eines tüchtigen deutschen Bürgers. Er lebte in glücklicher Ehe und verlor seine Gattin, eine geborne Brengbier aus Gotha, im J. 1541. Zwei Söhne waren geschätzte Maler. Der ältere, Johann, starb auf einer italienischen Reise, zu Bologna, 1536; der zweite, Lucas, 1515 geboren und 1586 gestorben, ist der unter dem Namen des „jüngeren Cranach" bekannte Künstler. Ich komme auf beide im Folgenden zurück. Die Töchter Cranach's, drei oder vier, waren an angesehene Männer verheirathet; die eine wird als ausgezeichnet schön erwähnt. Das Erbtheil der einzelnen Tochter betrug 5000 Gulden, was,

nach dem damaligen Geldwerthe, auf ein sehr ansehnliches und wohl verwaltetes Vermögen Cranach's schliessen lässt. In Gotha besass Cranach ein eignes Haus.

Eigenthümlich bedeutungsvoll, wie im Allgemeinen bekannt, sind endlich Cranach's letzte Lebensjahre. Wenn die ersten Jahrzehnte seines Lebens dem Biographen nichts Bestimmtes bieten, so geben diese zu einer um so reicheren Schlussdarstellung Gelegenheit. Der schmalkaldische Krieg war ausgebrochen, die unglückliche Schlacht bei Mühlberg (24. April 1547) führte den Kurfürsten Johann Friedrich in die Gefangenschaft des Kaisers und nöthigte ihn zur Verzichtleistung auf die Kurwürde. Karl V. stand mit seinem Heere vor Wittenberg. Hier liess er den alten, bereits fünfundsiebzigjährigen Meister zu sich in das Lager entbieten und empfing ihn, seiner künstlerischen Leistungen gedenkend, sehr gnädig. Cranach legte eine dringliche Fürsprache für seinen unglücklichen Herrn ein. Die gewöhnliche Annahme ist, dass sich Cranach sofort zu Johann Friedrich begeben habe, das Gefängniss desselben zu theilen; Hr. Schuchardt weist indess nach, dass er die nächsten Jahre noch in Wittenberg blieb, auch für diese Frist, als nicht in den Diensten des Fürsten, kein Gehalt empfing. Doch gab es viel zur Ordnung der Besitzthümer des letzteren, namentlich der Kunstsachen, zu thun, wobei Cranach, bei dem sich Mancherlei der Art im Verwahrsam befand, lebhaft mit in Anspruch genommen wurde. Interessant ist es, hiebei die ungemeine Sorge zu ersehen, die einem Gemälde Dürer's, seiner Darstellung der zehntausend Märtyrer, das sich früher in der Schlosskirche zu Wittenberg befunden hatte, gewidmet wurde. Der Fürst liess sich das Bild als einen kostbaren Schatz zuschicken und machte damit, wie es scheint, dem Kaiser ein Geschenk; es ist ohne Zweifel das jetzt im Wiener Belvedere befindliche berühmte Gemälde Dürer's. Johann Friedrich konnte aber den Verkehr mit Cranach und die Theilnahme an dessen künstlerischer Thätigkeit auf die Dauer nicht entbehren; er liess den alten Meister wiederholt zu sich einladen, und dieser kam endlich, im Jahre 1550, zu ihm und blieb bis zum Ende seiner Gefangenschaft, zwei Jahre und zwei Monate, in Augsburg und in Innsbruck bei ihm. Wieder eine überaus grosse Fülle von Arbeiten, darüber die Notizen vorliegen, fertigte er während dieser Zeit, u. A. ein Bildniss Tizian's, der sich 1550 in Augsburg aufhielt, auch jenes Bild von Diana und Actäon, das er in seinen naiven Notizen mit den ergötzlichen, schon sonst bekannt gemachten Worten bezeichnet: „*Die anna die den geger begeust das ein Hirs aus im wird.*“ — Gegen Ende 1552 kehrte er mit dem Fürsten heim und nahm, wie dieser, seinen Aufenthalt in Weimar. In sehr ehrenhafter Anerkennung seiner Dienste empfing er ein förmliches Anstellungsdekret, in welchem ihm seine bisherige Besoldung nebst Hofkleidung für Winter und Sommer und Kost bei Hofe auf Lebenszeit bestätigt wurde. Er starb am 16. October 1553, 81 Jahre alt.

Es geht ebenso aus dem Leben Cranach's, wie aus der Beschaffenheit der unter seinem Namen cursirenden Werke hervor, dass er mit einer Menge von Schülern und Gesellen arbeitete. Die vorzüglichste Bedeutung unter diesen haben seine beiden Söhne. Hr. Schuchardt hat das Verdienst, die bisher gänzlich übersehene künstlerische Bedeutung des älteren derselben, Johanns (der 1536 starb), hervorgehoben zu haben. Dass dieser im J. 1517 auf der Wittenberger Universität immatrikulirt wurde, (ohne dabei jedoch, als noch zu jung, den Studenteneid leisten zu können,) ist

völlig ungewiss, da Derjenige, auf den sich diese Angabe bezieht, im Album der Universität „Johannes Sonder“ genannt wird (was bisher die ebenso ungewisse Hauptstütze für Cranach's ursprünglichen Familiennamen bildete). Dagegen liegen, namentlich in einem langen lateinischen Klagegedicht auf seinen Tod, die bestimmtesten Zeugnisse für seine künstlerische Wirksamkeit und die Bedeutung derselben vor. Es werden darin, neben einigen kirchlichen Bildern, besonders Darstellungen mythologischen Inhaltes gerühmt; es wird gesagt, dass er Luthers Bildnisse zu Tausenden gemalt habe; es wird ihm, was besonders wichtig ist, der schärfere Geist, dem Vater das grössere künstlerische Vermögen zugeschrieben: —

Tu plus ingenii, genitor plus artis habebat.

Hr. Schuchardt hat (S. 118, ff.) sehr sinnreich eine Reihe von Bildern zusammengestellt, die sich, namentlich in den weiblichen Gestalten, durch einen zarten bläulichen Silberton und das geringere Hervortreten der dem Vater eigenen scharfen Umrisslinien auszeichnen und die von Johann herrühren dürften.

Der zweite Sohn, Lucas, ist der bekannte „jüngere Cranach“, den der Verfasser als trefflichen Coloristen und als ausgezeichnet im Portraitfach bezeichnet und für den er (S. 243, f.) ebenfalls einige charakteristische Werke anführt. Der Verfasser hat sich die Herausgabe einer besondern literarischen Arbeit über ihn vorbehalten. Ich erlaube mir, eine Bemerkung in Bezug auf ihn und sein künstlerisches Verhältniss zum Vater hinzuzufügen. Wir besitzen eine wichtige, vom Verfasser in sorgfältiger Uebersetzung mitgetheilte Denkschrift über den älteren Cranach, abgefasst von M. Mathias Gunderam aus Cronach, der von 1546 bis 1556 Hauslehrer in der Familie des jüngeren Cranach war und der diese Urkunde 1556 in den Thurmknopf der Wittenberger Stadtkirche niedergelegt hatte. In derselben wird u. A. jenes Gespräch Karl's V. mit Cranach im Lager vor Wittenberg, 1547, ausführlich mitgetheilt. Bei dieser Gelegenheit sagt der Kaiser zu ihm: „Dein Fürst hat mir zu Speyer, beim Reichstage, eine trefflich gemalte Tafel geschenkt, die Einige von Deiner Hand, Einige von der Deines Sohnes hielten“ etc. Aus diesen Worten geht meines Erachtens bestimmt hervor, dass man schon bei Lebzeiten des älteren Cranach unter Umständen nicht zu sagen wusste, was von dem Einen und was von dem Andern gemalt sei, dass also ihre künstlerische Behandlungsweise unter Umständen sehr ähnlich sein musste. Dem Verfasser scheint aber diese Schlussfolgerung nicht genehm gewesen zu sein; er bemerkt kurzweg, Gunderam habe mit jener Aeusserung dem jüngeren Cranach wahrscheinlich ein Compliment machen wollen. Mir scheint eine Auslegung solcher Art, die dem Magister an der einen Stelle eine unwürdige und in jeder Beziehung unschickliche Schmeichelei zuschiebt, während an der andern seine Autorität als unumstösslich gepriesen wird und während er selbst sich mit der Versicherung seiner Gewissenhaftigkeit nur an die Nachkommen wendet, völlig willkürlich. Ich halte vielmehr dafür, dass Kaiser Karl's Ausspruch über die beiden Cranache, mögen die Urtheilgeber, auf die er sich bezieht, auch keine vorzüglich ausgezeichneten Kunstkenner gewesen sein, doch immer sehr berücksichtigungswerth bleiben muss.

Als andre Cranach'sche Schüler nennt der Verfasser: Vischer (Peter?), Martin, Mathias und Wolfgang Krodel, Gottfried Leigel, Peter Gottland, Johann Kreuter, Georg Böhm, und führt das Wenige

an, was in Betreff vorhandener Werke mit ihnen in Verbindung zu bringen ist. —

Der zweite Theil enthält die „Beschreibung von Cranach's Werken". Dieselbe zerfällt in folgende Abschnitte: Oelgemälde, Aquarellmalereien und Zeichnungen, 467 Nummern; — Kupferstiche, 10 Nummern; — Holzschnitte, 193 Nummern. Eingereiht ist ein Verzeichniss der Bildnisse Cranach's, 27 Nummern, und der Kupferstiche, Lithographieen und Holzschnitte nach Cranach, 77 Nummern. Wie schon bemerkt, giebt der Verfasser die Beschreibung, besonders der im ersten Abschnitt genannten Werke, nur, soweit ihm diese bekannt geworden. Wenn hiemit eine absolute Vollständigkeit nicht erreicht ist, so ist doch jedenfalls auch hier eine Fülle neuer Mittheilungen enthalten, und jedenfalls verbindet sich mit dem Verfahren des Verfassers das grosse und seltene Verdienst, dass uns überall nur ein auf eigner genauer Prüfung beruhendes Urtheil vorgelegt wird. Es ist für den Referenten überaus schwer oder vielmehr unmöglich, dies Verdienst in derjenigen Weise zu würdigen, auf welche der strenge Fleiss des Verfassers ohne Zweifel den gerechtesten Anspruch hat; es würde dazu eine ebenso umfassende Detailkenntniss, wie sie eben nur er in Bezug auf Cranach besitzt, gehören. Unbedenklich liegt in dieser Beschreibung ein Buch vor, das der Kunstfreund fortan um so weniger wird entbehren können, als es bei seiner Reichhaltigkeit nicht nur materiell die umfassendste Belehrung zu gewähren im Stande ist, sondern auch, bei dem festen, auf einer bestimmten Basis beruhenden Urtheile, selbst für etwaige abweichende Ansichten einen sichern Regulator wird bilden können.

Ich füge nur einige Einzelbemerkungen, besonders in Betreff des ersten Abschnittes und mit gelegentlicher Bezugnahme auf entsprechende Dinge, die schon im ersten, historischen Theile des Werkes abgehandelt waren, hinzu. Der erste Abschnitt, das Verzeichniss der Malereien und Zeichnungen, ist nach den Orten, an welchen die letzteren sich befinden, und zwar in alphabetarischer Folge der Lokale, geordnet. Dies gewährt eine, in mehrfacher Beziehung nützliche und zweckmässige Uebersicht, macht das Buch besonders auch als Reisehandbuch für den speziellen Zweck brauchbar. In der Einleitung dazu sagt der Verfasser, dass er am Schluss Verzeichnisse, die nach den Jahren und nach den Gegenständen geordnet sein sollten, hinzufügen wolle; wir finden aber nur Register, welche die von Cranach behandelten Gegenstände und welche die im Buche vorkommenden Personal-Namen betreffen. Ein historisches Verzeichniss von Cranach's Werken hat der Verfasser nicht gegeben. Dies halte ich aber, in Bezug auf den ganzen historischen Zweck seiner Arbeit, für ein unbedingt nöthiges Erforderniss. Ich kann daher nur sehr lebhaft wünschen, dass er ein solches noch nachträglich und zwar in möglichst umfassender Weise liefern möge, der Art: dass darin nicht bloss die bestimmt datirten Originalwerke Cranach's, sondern auch, an den Stellen, wo sie nach Ansicht des Verfassers am sichersten hingehören dürften, die undatirten und ebenso die nur urkundlich genannten aufgenommen würden. Auch würde ich es, der ganzen Sachlage entsprechend, für äusserst zweckmässig halten, wenn in dasselbe Verzeichniss ebenso die Atelierwerke, sowie die der Söhne und Schüler, überall an den bestimmten oder ihnen nach Wahrscheinlichkeit einzuräumenden Stellen aufgenommen würden, welches Alles durch eine Anzahl von Rubriken und etwaige mässige Schriftverschiedenheit zur genügend klaren Uebersicht zu bringen wäre.

Eine solche tabellarische Arbeit würde unstreitig für diesen schwierigen Gegenstand vom grössten Nutzen sein und zu dessen schliesslicher Aufklärung in schätzbarster Weise beitragen.

Der Verfasser giebt ferner sein Urtheil darüber ab, inwiefern er die aufgeführten Werke als Originalarbeiten Cranach's anerkennt, oder in ihnen nur eine bedingte Mitwirkung seiner Hand findet, sie als Atelierwerke, oder als solche, die bestimmt nur von Schülern oder Nachahmern des Meisters herrühren, zu bezeichnen sich veranlasst findet. Das für die Ausdehnung des Verzeichnisses befolgte Princip ist nicht völlig klar; es scheint, dass der Verfasser in dieser Beziehung der gangbaren Meinung, insoweit diese von Arbeiten des älteren Cranach sprach, gefolgt ist. So nennt er in der Stadtkirche zu Wittenberg nur das grosse, seinem Inhalte nach jedenfalls so bedeutende Altarbild, erkennt darin aber fast durchaus Nichts, was an Cranach's eigne Hand erinnere. So im Dome zu Merseburg nur das Bild der Kreuzigung, dem er kaum den Werth eines Atelierbildes zugesteht. So im Dome zu Naumburg nur die beiden Altarflügel mit einzelnen Heiligenfiguren, die er ebenfalls dem Meister abspricht. Alle übrigen Werke Cranachischer Schule, die z. B. in diesen Kirchen vorhanden sind, werden nicht etwa auch mit angeführt.

Das grosse Altarwerk in der Liebfrauenkirche zu Halle hält er, der Annahme Passavant's und Anderer folgend, für ein Werk, das Math. Grünewald mit Gehülfen ausgeführt habe; von Cranach, wie angenommen worden, findet er darin aber keine Mitwirkung. Von dem grossen Altarwerke zu Schneeberg, darauf wir besonders durch Waagen aufmerksam gemacht sind und das dieser für Cranach's Hauptwerk erklärt, bemerkt er, dass Cranach an dessen Ausführung überhaupt keinen sonderlichen Antheil habe und dass es wohl nur unter seiner Aufsicht von seinen Schülern gemalt sei.

Besonders ausführlich spricht der Verfasser, an verschiedenen Stellen, über das merkwürdige, in der Stadtkirche zu Weimar befindliche Altarbild. Das Endergebniss seiner Untersuchungen ist: dass der ältere Cranach die Hauptfiguren des Mittelbildes — also den bei Weitem wesentlichsten Theil desselben — in seinem letzten Lebensjahre gemalt habe und dass Mittelgrund und Hintergrund von dem jüngeren Cranach und dessen Schülern herrühren; dass die Innenseiten der Flügel (mit den fürstlichen Bildnissen) von dem Sohne nach vorliegender Zeichnung und begonnener Ausführung des Vaters, die Aussenseiten der Flügel von Gehülfen des Sohnes nach dessen Erfindung und unter geringer Mitwirkung von seiner Seite gemalt seien. Ich bin sehr entfernt davon, der künstlerischen Analyse, welche der Verfasser von diesem Werke giebt, irgendwie entgegenzutreten; ich kenne auch das Werk nur aus flüchtiger Anschauung, die ich somit, zumal bei der erdenklichst ungünstigen Beleuchtung, welche das Bild hat, gar nicht mit in Anschlag bringen darf; ich muss aber gestehen, dass mir auch nach den Auseinandersetzungen des Verfassers Manches in Betreff der Beschaffung dieses Bildes noch räthselhaft bleibt. Wenn Cranach sich selbst lebensgross auf dem Hauptbilde darstellt, und insofern geradezu als Hauptperson, als der Blutquell aus der Wunde des gekreuzigten Erlösers auf sein, des Stehenden, Haupt fällt, während die Glieder der fürstlichen Familie knieend auf den Seitenbildern erscheinen, so liegt in solcher Zusammenstellung, falls sie ursprünglich war, etwas fast allzu stolz Bewusstes und Anmaassliches, das auch die Verhältnisse jener Zeit keinesweges be-

greiflich machen, zumal wenn man damit die ganze Fassung jenes gleichzeitigen erneuten Anstellungsdekretes vom Jahre 1552 vergleicht, das, bei aller ehrenhaftesten Anerkennung von Cranach's Verdiensten, doch den Unterschied von Herrn und Diener in keiner Art aus den Augen lässt. Dann trägt das Mittelbild nicht bloss das spätere Datum 1555, welches als das der Vollendung, zwei Jahre nach des alten Meisters Tode angenommen wird, sondern zugleich diejenige Form des Künstlerzeichens, die der Verfasser ganz bestimmt, auch in Beziehung auf diesen Fall, als die des jüngeren Cranach bezeichnet. Ich muss gestehen, dass ich hierin (nicht in der Zahl, wohl aber in dem Zeichen), an einem Werke, welches im Wesentlichen von dem hochgefeierten Vater herrührt, eine Anmaasslichkeit von Seiten des Sohnes würde erkennen müssen, die so wenig mit der kindlichen Pietät in Einklang zu bringen sein möchte, wie noch weniger mit der Sorge, durch solches Verfahren den doch vielleicht sehr bedenklichen Unwillen der fürstlichen Herrschaft, welche den alten Meister jedenfalls sehr werth hielt, zu erwecken. Ich wiederhole: ich bin völlig ausser Stande, hiemit in eine artistisch kritische Streitfrage einzugehen; dennoch aber scheinen mir die angeregten Bedenken keinesweges ihrem Gewichte entsprechend erwogen zu sein und somit noch einer anderweitigen Lösung zu bedürfen.

Bei Gelegenheit des schönen Gemäldes von Cranach im Dome zu Erfurt, welches die Vermählung der h. Katharina darstellt, citirt der Verfasser die in der zweiten (von J. Burckhardt bearbeiteten) Auflage meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. enthaltene Angabe, dass dasselbe vom Jahre 1509 herrühre. Er bemerkt (I, S. 297), er könne nicht vermuthen, wo diese Notiz herrühre. Die Angabe gehört meinem verewigten Freunde L. v. Schorn an. Leider kann ich augenblicklich nicht bestimmt ermitteln, wo sie sich bei ihm befindet; vermuthlich habe ich sie ungedruckten Arbeiten seiner Hand, dergleichen mir freundlich mitgetheilt waren, entnommen. In die erste Auflage meines Handbuches hatte ich das Folgende, als Aeusserung v. Schorn's über jenes Bild von Cranach, eingetragen: „Hier ist er ganz der deutsche Francia! Welche Lieblichkeit in den Köpfen der Maria, des Kindes, der Katharina und der beiden Engel! Welche Innigkeit der Empfindung, welche Zartheit des Gefühls, welche Glut der Liebe spricht aus ihnen! Und die Farbe athmet doch den wärmsten Hauch des Fleisches, die tiefste gesättigste Pracht der Gewänder. Das Bild ist von 1509, gehört also in die erste Zeit von Cranach's Aufenthalt in Sachsen, der nicht über 1504 zurückzugehen scheint.“ Ich hatte hinzugefügt, v. Schorn sei geneigt, Cranach zu Francia in die Schule zu schicken. Ohne Zweifel wird sich zu Weimar die angeführte Stelle leicht in v. Schorn's Schriften auffinden lassen.

Die Darstellung eines, in einer Landschaft sitzenden Ritters, dem ein älterer Ritter drei nackte Mädchen vorführt, die in einer ganzen Anzahl von Exemplaren vorkommt und meistens als „das Urtheil des Paris“, gelegentlich auch als „der Ritter am Scheidewege“ bezeichnet wird, erklärt der Verfasser, nach Rathgeber's Vorgang, als Gegenstand einer brittischen Sage, den König Alfred vorstellend, der auf einem Besuche bei seinem Vasallen Albonak ein bedenkliches Wohlgefallen an dessen Töchtern gefunden hatte und dem der Vater zur Morgenstunde, im Beisein der Mutter und eines Sohnes, die Töchter entkleidet zuführt, mit der ernstlichen Versicherung, er werde sie alle drei tödten, wenn sein Argwohn begründet

sei; worauf dann der König eine von ihnen zum Weibe nimmt. Der Verfasser berichtigt hienach u. A. (I, S. 301) die Bemerkungen, die ich in Bezug auf das Wörlitzer Exemplar dieser Darstellung gemacht hatte, dass es mich nemlich an die Sage vom Tannhäuser und vom Venusberge erinnert habe und dass es ein charakteristischer Beleg für das Phantastische in Cranach's Richtung sei. Wenn jene Erklärung den Inhalt der Darstellung giebt, so muss ich bemerken, dass dennoch die Auffassung überall, und namentlich auch in dem Wörlitzer Bilde, dem dramatisch-historischen Erforderniss des Vorganges völlig abgewandt, völlig ins Phantastische übertragen und um so mehr als ein Zeugniss für dies Element erscheint, als eben eine bestimmte historische Grundlage vorausgesetzt wird. Dass die Scene überall von den Nebenumständen und den zu dem Vorgange gehörigen Nebenpersonen absieht, dass sie in einer felsigen Landschaft vor sich geht, giebt ihr schon einen unbedingt mährchenhaften Charakter; in dem genannten Bilde kommt dann noch die wunderliche Goldrüstung des alten Ritters, sein mit Schnäbeln und Flügeln verzierter Helm, seine auf ganz seltsame Weise vom Knie ab entblössten Füsse, das Diabolische im Ausdruck seines Gesichtes, die Geberde des einen Mädchens, das mit seinem Fusse des Ritters Knie berührt, hinzu. Das Alles lässt eben ein launiges, dem ächten Geiste der Volkspoesie entsprechendes Spiel der Phantasie erkennen, zu dessen Verständniss durch jene brittische Sage doch noch erst sehr wenig gewonnen sein würde. — In der That aber finde ich nicht, dass die Erklärung Rathgeber's [1]), dem der Verfasser einfach folgt, sich auf irgend eine Autorität stützt. An sich wird es mit der Sage von Alfred und Albonak ohne Zweifel seine Richtigkeit haben. Es war aber nachzuweisen, dass sie zu Cranach's Zeit der Art beliebt und zugleich soweit volksthümlich umgebildet war, um den Meister und seine Gesellen zu so häufiger Wiederholung und zu einer, das Wesentliche des Inhaltes so bedeutend umwandelnden Darstellung zu veranlassen. Dies ist nicht geschehen. So kann die seltsame Darstellung einstweilen mit eben so gutem Rechte — mag dies der Gewährsmann des Verfassers auch „lächerlich“ finden, — den bisher beliebten Titel „das Urtheil des Paris“ beibehalten und würde dann nur eine Uebertragung des Stoffes im Sinne des deutschen Volksmährchens sein, ganz in der Weise, wie dies zu jener Zeit so oft mit antiken Dingen geschehen ist. (Der junge Ritter wäre dann Paris, der alte Merkur, wobei auch des letzteren Flügelhelm eine Erklärung fände.) Und wenn Rathgeber von einem zu Gotha befindlichen Exemplare dieser Darstellung, welches Schuchardt nicht erwähnt, berichtet, dass der alte Ritter den verhängnissvollen Apfel in der Hand trägt, während ein über dem jüngeren Ritter fliegender Liebesgott seinen Pfeil auf die Mädchen abschiesst, so dürfte dies für den antiken Stoff noch ein sehr ansehnliches Gewicht in die Schale werfen.

Zum Verständniss eines andern Cranach'schen Bildes erscheint das Zurückgehen auf den ursprünglichen Inhalt ungleich wichtiger. Dies ist das zu Schleissheim befindliche Gemälde, welches der Verfasser (II, S.111) unter dem ganz richtigen Titel, den der Katalog der Schleissheimer Gallerie enthält, — „der Mund der Wahrheit“, — anführt. Es ist die Darstellung einer weiblichen Person, die, im Beisein mehrerer Männer, von denen einer ein ausgezeichnetes Kostüm trägt, ihre Hand in den Rachen

[1]) Beschreibung der herzogl. Gemäldegallerie zu Gotha, 1835, S. 179 ff.

eines, auf einem Postamente stehenden Löwen steckt, während ein Narr, der sie umfasst, von ihr zurückgestossen wird. Der Verfasser führt zur Erläuterung, aus dunkler Erinnerung, eine Erzählung an, die aber jedenfalls nicht das Genügende zur Aufklärung des Bildes bringt (was auch in seiner anderweit, I, S. 263, f., gegebenen Exposition desselben nicht der Fall ist.) Ohne Zweifel ist es die Darstellung einer mehrfach vorkommenden Sage, die ursprünglich, wie es scheint, der Kirche S. Maria in Cosmedin zu Rom angehört. Die letztere führt von einer kolossalen antiken Brunnenmaske, welche sich seitwärts in der Vorhalle befindet, in der Volkssprache den Namen *Bocca della verità* (Mund der Wahrheit). Das Volk erzählt nemlich, die Personen, die vor Gericht einen Eid abzulegen hatten, seien vor Zeiten genöthigt worden, ihre Hand in den Mund der Maske zu stecken; ein falscher Schwur habe den Verlust der Hand zur Folge gehabt. Einst ward eine Frau von ihrem Manne wegen Ehebruchs verklagt und sollte ihre Unschuld beschwören. Der Liebhaber, mit dem sie sich vergangen, erhielt davon Nachricht, stellte sich wahnsinnig und umarmte die Beschuldigte, als diese eben zur Eidleistung ging; sie schwur nun, ihre Hand in den Mund der Maske legend, es habe sie, mit Ausnahme ihres Mannes, keiner je berührt als dieser Wahnwitzige. Die Maske verlor fortan ihre Kraft. Die Geschichte ist in der „Beschreibung der Stadt Rom“ etc., III., I., S. 379 ff., nachzulesen. Etwas verändert kommt die Sage in den Geschichten des Zauberers Virgil vor. Im deutschen Volksbuch von Virgil ist es, unter den andern wunderbaren Kunstwerken, die er für Rom arbeitet, eine eherne Schlange, in deren Rachen die Hand zur Eidleistung gelegt wird. Der Liebhaber der Frau tritt hier nicht als Wahnwitziger, sondern, wie bei Cranach, direkt als Narr auf; auch ist Virgil selbst bei dem Vorgange gegenwärtig. Ich zweifle nicht, dass sich auch noch Abfassungen der Sage vorfinden werden, in denen, statt der ehernen Schlange, wie in dem Cranach'schen Bilde die Figur eines Löwen erscheint.

Indem ich von weiteren Einzelbemerkungen absehe, führe ich nur noch an, dass der Abschnitt über Cranach's Kupferstiche und Holzschnitte mit einer Einleitung versehen ist, in welcher sich der Verfasser sehr entschieden auf die Seite Derjenigen stellt, die in dem grossen Kampfe über die Eigenhändigkeit oder Nichteigenhändigkeit der Holzschnitte das Banner der ersteren tragen. Der Verfasser behauptet von einigen vorzüglichen Cranach'schen Holzschnitten unbedingt, dass er selbst sie geschnitten habe. Er bemerkt, „das Derjenige keinen grossen Anspruch auf Kunstkennerschaft machen dürfte, der es für wahrscheinlich hält, dass ein handwerksmässiger, wenn auch vorzüglich geübter Holzschneider diese Blätter habe schneiden können.“ Ich bin unendlich fern davon, in diesen gefahrvollen Kampf mit einzutreten, und ich darf mich dess um so weniger gelüsten lassen, als meine kunsthistorischen Studien in keiner Weise so weit reichen. Aber ich kann es nicht bergen, dass mir die armen Holzschneider von heute leid thun, denen, nach solcher Lage der Dinge, natürlich auch keine Aussicht auf sonderlich würdigen Erfolg oder — Ehre bleibt. Es wird hienach auch wohl in Frage stehen, ob etliche der merkwürdigen (nicht sowohl technisch eleganten als künstlerisch frei und naiv gearbeiteten) Holzschnitte in der neuen Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Grossen, die auf Befehl des Königs von Preussen veranstaltet wird, von Adolph Menzel, dem Maler, oder, wie man hier in Berlin annimmt,

nach seinen Zeichnungen von Holzschneidern, wie Unzelmann und die beiden Vogel, geschnitten sind. —

Ich habe schliesslich noch von Cranach's künstlerischem Charakter im Allgemeinen und von der Bedeutung desselben zu sprechen. Was der Verfasser hievon meint, muss aus verschiedenen, zum Theil etwas zerstreuten Stellen des Werkes entnommen werden. Die Einleitung zum zweiten Theile enthält einige Bemerkungen über Cranach's Technik. Sehr wichtig und für Cranach's ganzes Kunstwesen charakteristisch bezeichnend erscheint mir die Bemerkung: dass er seine, nur mit dünner Farbe gemachten Bilder in letzter Hand stets mit scharfen Umrissen beendete, — also das Gepräge der Zeichnung entschieden vorwalten liess. Der Verfasser hat sich durch vielfache sorgfältige Untersuchung überzeugt, dass, wo diese scharfen Conture gegenwärtig fehlen, sie stets durch unverständiges Putzen verloren gegangen sind. Dann fügt er noch einige äusserliche Merkzeichen in Betreff eigenhändiger Cranach'scher Bilder hinzu: — Das Zeichen der geflügelten Schlange stets mit aufrecht stehenden Flügeln (Fledermausflügeln), während auf den Atelierbildern, auf denen der Söhne, Schüler und Nachahmer die Flügel der Schlange stets mehr oder weniger liegend (in der Form von Vogelflügeln) erscheinen. Keine Anwendung von Metallgold. Keine runden Heiligenscheine. In den Fleischpartieen und selbst in den Gewändern keine scharf aufgesetzten Lichter.

In der Einleitung zum ersten Theil bezeichnet der Verfasser Cranach als einen Naturalisten, der durch Talent und natürliches Gefühl überall sehr glücklich geleitet werde, wo es nicht auf umfassendere Kunstforderungen ankomme. Vorzüglich ausgezeichnet sei er in einfachen Gestalten und besonders als Portraitmaler. In Gestalten ernsterer Bedeutung, besonders in seinen Madonnen und Christusfiguren, habe er einen höheren Adel glücklich zu erreichen gewusst. Jedermann wird diesen, freilich noch ziemlich allgemeinen Bemerkungen gern beistimmen. Der Verfasser stellt Cranach ausserdem mit Dürer und Holbein zusammen, wie es scheint: als die drei Häupter der deutschen Kunst; Dürer sei von ihnen der gründlichste, ernsteste, umfassendste und gelehrteste, — Holbein der beste Maler und derjenige, welcher den meisten Geschmack hatte, — Cranach der naivste und der beste Colorist. Hiegegen möchte sich Einiges einwenden lassen. Wenn Dürer und Holbein auch wohl die grössten der deutschen Meister der Zeit sind, so dürfte Cranach gegenüber denn doch noch manch Einer, besonders von den Süddeutschen, zu nennen sein. Dann bezeichnen jene Drei nicht verschiedene Grundrichtungen; Cranach gehört zur Richtung Dürer's (der der fränkisch-sächsischen Schule), ziemlich in der Art, wie Nicolaus Manuel sich Holbein anreiht, wenn Manuel auch nicht so gleichartig ist, wie Cranach, und nicht so viel geschaffen hat, wie dieser. Und wenn der beste Maler dem besten Coloristen entgegengesetzt wird, so wäre doch eine nähere Definition des allerdings wohl etwas delikaten Unterschiedes zu wünschen gewesen.

Wegen der weiteren Auseinandersetzungen über Cranach's Kunstcharakter verweist der Verfasser auf den Schlussabschnitt des ersten Theiles, der eine kritische Zusammenstellung der Urtheile verschiedener Schriftsteller über den alten Meister enthält. Der Verfasser überlässt es dem Leser, sich danach schliesslich selbst sein Urtheil zu bilden; doch ist das Resultat dieses Verfahrens, bei der grösseren oder geringeren, nicht immer ganz unbefangenen Opposition des Verfassers gegen seine Collegen, im

Ganzen mehr negativ als positiv. Ein wesentlicher Theil seiner Entgegnungen beruht darin, dass, seiner Darlegung zufolge, bisher die eigentlichen Originalwerke Cranach's von den übrigen nicht hinreichend gesondert sind, dass man also aus Werken, die in der Auffassung roher und in der Behandlung abweichend sind, einen nicht ganz geeigneten Rückschluss auf den Meister gemacht habe. Wir haben diese Belehrungen, in der Erwartung, dass das Ergebniss der Spezialforschung des Verfassers sich bestätigen wird, nur mit Dank entgegen zu nehmen. Ueber andres Einzelne mögen noch einige flüchtige Andeutungen folgen.

Der Verfasser beginnt in seiner Autorenschau mit dem alten Sandrart. Natürlich war von diesem, seiner ganzen Zeitstellung nach, nichts sonderlich Erschöpfendes über Cranach zu erwarten. Eine beiläufige Aeusserung Sandrart's veranlasst den Verfasser zu der Anmerkung, die für das Allgemeine seiner (des Verfassers) kunsthistorischen Anschauung bezeichnend sein dürfte: dass das naturgemässe Wachsthum der deutschen Kunst gestört, dass ihr Verfall dagewesen sei, als sie nach der Antike, nach Italien geschaut habe. Hierauf ist zu erwidern: dass der deutsche Geist in jener geschichtlichen Epoche, vom funfzehnten Jahrhundert ab, eine andre Nationalaufgabe zu lösen hatte als die der Kunst; dass die deutsche Kunst, trotz des Tiefsinnigen, des Gedanken- und Gemüthvollen einzelner Meister, sich, aus ihrer spiessbürgerlichen Enge heraus, nicht zur vollkommenen Freiheit und Grösse zu entwickeln vermochte, dass der Grund der deutschen Kunst jener Zeit schwach geblieben war und sie vor dem Strahle der italienischen, der antiken Kunst naturnothwendig hinwelken musste. Peter Vischer bezeugt es, dass das Studium der letzteren auch die deutsche Kunst mächtig hätte fördern können, wäre in ihr selbst die Fähigkeit mehr verbreitet gewesen, lautere Grösse zu ertragen.

Dann folgt v. Mannlich mit kurzer Bemerkung über Technisches. Dann H. Meyer, von dem Ausführliches, zumeist ebenfalls die Behandlung betreffend, mitgetheilt und ausführlich besprochen wird. Es sind Stellen der Schrift Meyer's über das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar. Ueber das letztere hat sich der Verfasser schon vorher geäussert und dabei (I, S. 216) den mystisch-symbolischen Theil des Inhalts gegen Meyer zu rechtfertigen gesucht. In culturgeschichtlicher Beziehung ist dies Symbolische allerdings von wesentlicher Bedeutung: für die Kunst bezeichnet es wiederum nur einen noch unfreien, primitiven Zustand. — Es folgen ferner J. G. Schadow und A. Hirt, bei denen einzelnes, in allgemeinerer Beziehung Unkritische gerügt und ihrer Aeusserung über einzelne Bilder, aus Gründen, widersprochen wird. Auch den Angaben G. F. Waagen's in Betreff einzelner Bilder, namentlich des grossen Altarwerkes von Schneeberg, tritt der Verfasser entgegen.

Den Beschluss macht Ausführliches über die betreffenden Stellen der zweiten Auflage meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. Der Verfasser lässt diese Bemerkungen, 18 Seiten hindurch, unter der Seitenüberschrift „Franz Kugler“ hinlaufen, obgleich er selbst den vollständigen Titel des Werkes, mit der Angabe: „unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt“, anführt; bei einem so kritischen Autor, wie es der Verfasser ist, hätte somit ein derartig unkritisches Verfahren nicht füglich vorkommen sollen. Dann macht er es mir, ebenso unkritischer Weise, zum Vorwurf, dass ich bei der Besprechung von Cranach's künstlerischer Richtung das Element des

Ernstes ganz ausgeschlossen habe. In meinem Handbuch heisst es aber: Cranach habe Vieles mit Dürer gemein; doch trete bei ihm an die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes etc. mehr eine naive, kindliche Heiterkeit etc. Ich wüsste wahrlich nicht, dass hiemit etwas Andres gesagt ist, als in den oben angeführten eignen Worten des Verfassers, in denen er Dürer als den Ernstesten und Cranach als den Naivsten bezeichnet. Einzelnes unter den Bemerkungen meines Handbuches lässt der Verfasser gelten; in Betreff einzelner Bilder (sofern dieselben dort als Originale genommen) hat er dagegen wiederum viel zu rügen. Ich nehme diese Belehrungen, wie schon bemerkt, willig an und gebe demnach zu, dass hienach das Urtheil über Cranach, — d. h. soweit es seine eigenhändigen Leistungen, nicht aber die von ihm sehr wesentlich mitvertretene Gesammtrichtung betrifft, — ab und zu ein wenig zu modificiren sein wird. Schnaase hat, in einer Recension der zweiten Auflage meines Handbuches, diese Gesammtrichtung, das Volksthümliche derselben, das an Volksbücher und Volkslieder Erinnernde, was den Cranach zum Hans Sachs der Malerei macht, in ihren naturgemäss gegebenen Gegensätzen sehr geistvoll näher entwickelt. Der Verfasser sagt, dass ihm dies Räthsel seien: — freilich wird es nöthig sein, den Sinn für deren Lösung mitzubringen.

Ich aber kann schliesslich das ganze Wesen von Cranach's künstlerischer Richtung hierin, — in dem zünftig Volksthümlichen und Volksmässigen, — wiederum nur zusammenfassen. Wir wissen so viel wie Nichts aus seinen ersten zwei und dreissig Lebensjahren; wir müssen annehmen, dass er in dieser Zeit seine Kunst sehr fleissig erlernt habe, und wir können aus allerbestem Grunde (da eben kein Werk seiner Hand aus dieser Zeit bekannt ist) annehmen, dass er sie so lange fast völlig handwerklich betrieben habe. Wir sehen ihn aber auch die ganze übrige Zeit seines Lebens hindurch als Handwerksmeister thätig, der die gemeinsten Arbeiten mit übernimmt, der Kunstarbeiten schockweise liefert und der durchaus keinen Anstand nimmt, auch Gesellenarbeiten aus seiner Werkstatt hinauszusenden. Wir sehen in ihm selbst einen Schnellmaler, der in der Schnelligkeit noch einen „Luca fa presto“ übertrifft, und wir sehen ein solches Verfahren möglich gemacht dadurch, dass er das Charakteristische der Arbeit, wie fein immerhin, wesentlich auf den Umriss reducirt, ähnlich wie durch dasselbe Verfahren die Maler im Klosterstaate des Berges Athos noch heute Tausende von Figuren in wenigen Wochen ausführen und dabei in ihrer Art doch auch Styl und Adel bewahren. Wir sehen (was solcher Schnellmalerei ebenfalls förderlichst entgegenkommt) seinen künstlerischen Styl bei seinem ersten, uns bekannten Auftreten fertig und ein halbes Jahrhundert hindurch als ein im Wesentlichen Feststehendes immer und immer wieder zur Anwendung gebracht. Wir sehen endlich in seinen Bildern Stimmung, Innigkeit, Gemüth, Laune, Derbheit, Humor, bunte Phantasie, ganz der Weise entsprechend, wie diese sich in dem allgemeinen Volksgeiste äussern, und nur erst in sehr bedingtem Maasse vom persönlichen Künstlergeiste so erfasst und durchdrungen, dass hiedurch sich eine tiefere Erfüllung des Daseins ankündigt. Seine Richtung und seine Werke und die sich ihnen mit einiger Würde anreihen, müssen daher für uns, als ächter Abdruck des deutschen Volksgeistes jener Tage, stets den allergrössten Werth haben, wenn wir dabei auch nicht zu den Höhen des künstlerischen Strebens geführt werden. Dies allgemein Volksthümliche macht es natürlich schwerer, als in andern

ähnlichen Fällen, die Arbeiten des originalen Meisters von den übrigen zu unterscheiden, oder es lag das dringende Erforderniss hiezu ungleich weniger nahe; dieser Umstand wird es auch natürlich erscheinen lassen und gelegentlich entschuldigen, wenn darin, wie der Verfasser nachgewiesen hat, seither so viele Missgriffe geschehen sind. Nichtsdestoweniger bleibt es in mehrfacher Beziehung durchaus wünschenswerth, die verschiedenen bedeutenderen Hände, die in dieser Richtung gearbeitet, thunlichst auseinanderzuhalten und vor Allem die von dem klaren und glücklichen Talente getragenen Originalwerke Cranach's, in denen jene Quelle nothwendig am Lautersten fliessen muss, aus den übrigen zu sondern. Darum kann dem Verfasser, auch wenn man ab und zu einer abweichenden Ansicht folgt, der volle, aufrichtigste Dank nicht fehlen, und es bleibt nur der Wunsch, dass er die Aufgabe, in die er einmal mit so nachhaltiger Gründlichkeit eingedrungen ist, bei den noch vorbehaltenen Mittheilungen vollständig zu Ende führen möge.

Die Deckengemälde in der Alhambra.

(D. Kunstblatt 1852, No. 13 f.)

Unter der Fülle meisterlich vollendeter Aquarelle mit der Darstellung spanischer und besonders maurischer Architekturen, welche der Maler, Hr. Eduard Gerhardt, als eine Ausbeute seines längern Aufenthaltes in Spanien heimgebracht hat, sind zugleich sechs Blätter mit kleinen Copien der öfters besprochenen Deckengemälde enthalten, die sich in dem maurischen Königsschloss der Alhambra zu Granada befinden. Sie tragen, in ihrer ganzen Behandlung, das Gepräge zuverlässigster Treue. Da über die kunstgeschichtliche Stellung der Originale bisher noch wenig Genügendes veröffentlicht ist, auch die Kupferstiche, die nach ihnen vorhanden (bei A. de Laborde u. A.), hiezu keine hinreichende Vermittelung gewähren, so glaube ich, dass die folgenden Notizen, zu denen mich jene Copien veranlasst, nicht ganz ohne Interesse sein dürften.

Die Deckengemälde befinden sich in dem sogenannten „Justiz-Saale“, der sich, mehr ein breiter Corridor als ein Saal, an der einen Schmalseite des Löwenhofes der Alhambra hinzieht. Doch nicht an der Wölbung des Saales selbst, die sich in jenem zelligen, stalactitenartigen Wesen, welches der maurischen Architektur eigenthümlich ist, empordrängt, sondern in den Wölbungen dreier Nischen von flach-oblongem Grundriss, welche an der Längenwand des Saales angeordnet sind, den drei Zugängen, die vom Hofe hereinführen, gegenüber. Die Wölbungen bilden, jener Grundrissform gemäss, ein erheblich in die Länge gezogenes Oval. Sie bestehen aus Holzwerk, mit Pergament überzogen, auf welchem letzteren die Malereien ausgeführt sind.

Die mittlere Nische, aus der man auf den vielbesungenen Löwenbrunnen in Mitten des Hofes hinausblickt, ist die Hauptnische und enthält

Die Hauptdarstellung. Auf goldnem Grunde mit eingepressten Mustern sieht man hier an jeder Seite der ovalen Wölbung fünf maurische Fürsten, alle über lebensgross, alle in die nationell eigenthümlichen weiten Gewänder gekleidet und die Häupter umhüllt, mit Ausnahme einer Gestalt, welche nur einen einfachen Turban trägt und das über die Stirn gescheitelte Haupthaar frei hinabwallen lässt. Sie sitzen nebeneinander, auf gestickten Polstern. Jeder hat das, in der Scheide befindliche Schwert, dessen Gurt er über der Schulter trägt, vor sich; ein höchst würdiger Greis, die mittlere Gestalt der Hauptseite, die man eintretend zuerst ins Auge fasst, ist im Begriff, sein Schwert völlig in die Scheide zu stossen. Unter jeder Figur, in einem fortlaufenden zierlichen Blätterfriese, befindet sich ein kleiner Wappenschild, roth mit goldnen Schrägbalken, — dasselbe Wappen, welches häufig auch sonst in der Alhambra wiederkehrt. In grossem Maassstabe, jedesmal von zwei Löwen getragen, trennt eben derselbe Schild, an der einen und der andern Seite, die beiden Reihen der Fürsten. Ob in diesen Gestalten etwa die Glieder eines bestimmten Herrschergeschlechts dargestellt sind oder welchen historischen Bezug sie sonst haben, bin ich ausser Stande nachzuweisen. Soviel mir aus anderweiter Lectüre erinnerlich, hat man das Bild auch als Darstellung einer richterlichen Rathsversammlung aufgefasst und giebt an, dass der Saal davon den Namen habe.

Der künstlerische Styl, der der ganzen Darstellung zu Grunde liegt, ist der germanische in dem letzten Stadium seiner Entwickelung; ein schon lebhafter und feiner Sinn für die natürliche Form und für edles Verhältniss verbindet sich hier auf das Glücklichste mit jener Feier und Würde, wozu der germanische Styl so vortheilhafte Gelegenheit giebt. Es geht ein grossartiger Adel durch alle diese Gestalten; bei einzelnen vereinen sich alle Grundelemente einer wirklich erhabenen Schönheit. Bei der einfach ruhigen Haltung jeder Gestalt zeigt sich doch zugleich in Geberde und Bewegung des Oberkörpers die grösste Mannigfaltigkeit. Die Gesichter sind durchweg edel gebildet; die nationellen Züge der Physiognomie, am meisten charakteristisch bei einem, ins Profil gestellten Kopfe, erscheinen in sehr maassvoll gehaltener Andeutung. An Haar und Bart herrscht durchweg lichte Färbung vor. Nicht minder fein, wie die Bildung der Gesichter, erscheint die der Hände. Ueberall erkennt man hier eine künstlerische Meisterhand, die ihrer Absicht ebenso sicher war, wie der Mittel, welche dazu führen. Aber dies ganze künstlerische Streben, wie glücklich auch seine Erfolge sind, bewegt sich doch noch bestimmt innerhalb der Grenzen des Germanismus. Die Naivetät der Geberde, die feine Bezeichnung der Einzelform ist doch noch mit einer Gesammtfassung der Gestalten verbunden, welche in dem typisch conventionellen Gesetze dieses Styles ihre Begründung findet; jene tiefere Naivetät der künstlerischen Darstellung, welche auf der Beobachtung des Unwillkürlichen in der natürlichen Erscheinung beruht und hiedurch erst eine selbständig freie Individualität schafft, ist noch nicht vorhanden. Am Entschiedensten zeigt sich dies in der Anordnung der Gewandungen an der unteren Hälfte der Gestalten. Die Falten entbehren hier zwar nicht ganz des auf der körperlichen Haltung beruhenden Motivs; aber in noch höherem Grade macht sich der herkömmliche breite, zum Theil selbst schwere Zug der Linien (der in solcher Art keinesweges allein durch den etwa dargestellten schwer wollenen Stoff der Gewandung zu erklären ist) geltend, und die völlig con-

ventionelle, kunstreich geschlängelte Windung, welche den unteren Saum des betreffenden Gewandstückes bildet und für den germanischen Typus so bezeichnend ist, erscheint überall in regelmässiger Wiederkehr. So geht, abgesehen von der Linienführung, auch die Modellirung der Gestalten noch wenig über das allgemeine conventionelle Gesetz hinaus. Doch muss wiederholt darauf hingedeutet werden, dass dies Alles, in seiner Weise, mit feinstem Geschmacke und bewusster Sorgfalt durchgebildet erscheint.

Die Malereien an den Wölbungen der beiden andern Nischen enthalten Scenen des Lebens, im romantischen Geiste der späteren Zeit der Maurenherrschaft, wo maurisches und christliches Ritterthum in lebendigster Wechselbeziehung standen. Jagd, Minne, Abenteuer sind die Gegenstände der Darstellungen. Diese sind landschaftlich gefasst; die Gründe überall blau, mit verschiedenartigen Bäumen und mit Architekturen; der pflanzenreiche Boden, wie die Bäume und selbst die Luft, vom mannigfachsten Gethier belebt. Die menschlichen Figuren in den Scenen des Vorgrundes sind unter lebensgross.

Wir betrachten zunächst die Nische zur Rechten des vom Löwenhof eintretenden Beschauers. Hier sieht man, an der einen Seite der Wölbung, eine Dame, deren Haupt mit Blumen geschmückt ist und die einen Löwen an einer Kette führt. Ein wilder Mann, ganz mit Haaren bedeckt und nur mit einem kurzen Hosenschurz bekleidet, hat sie an beiden Händen ergriffen, wird aber von einem seitwärts daher sprengenden Ritter mit der Lanze verwundet. Der letztere, ohne Zweifel ein Christ, trägt einen schwarzen Harnisch, einen kurzen, eng anschliessenden weissen Waffenrock und einen rothen Schild mit drei Vögeln. Dann sieht man eine reiche, mit Mauern und Thürmen umgebene Schlossarchitektur, aus deren Mitte ein hoher Söller emporragt. Dieselbe Dame (wie es scheint) blickt von letzterem flehend nach der andern Seite hinaus. Hier wird ein christlicher Ritter — wohl ebenfalls der vorher dargestellte, doch trägt er einen rothen Waffenrock; — von einem daher sprengenden maurischen Ritter durchbohrt und ist im Begriff vom Pferde zu sinken. An der andern Seite der Wölbung sieht man zunächst einen christlichen Ritter zu Pferde, ohne Harnisch, der einen Bären erlegt, und einen christlichen Ritter zu Fuss, der mit grösster Anstrengung gegen einen Löwen kämpft. Dann wieder eine Schlossarchitektur, aus deren Erkern ein Herr und eine Dame hinausschauen. Die Fenster an der Vorderseite dieser Erker entsprechen, wie es scheint, der christlich gothischen Bauweise, ebenso, wie es bei den mit hohen Spitzen versehenen Thürmen wohl angenommen werden darf. Zu den Seiten des Schlosses sind, im Blattwerk völlig deutlich, Eichenbäume und Finken auf denselben dargestellt. Vor dem Schlosse sitzen ein Herr und eine Dame beim Schachspiel (die Figur der Dame leider fast zerstört). Die Beschaffenheit des Kostüms lässt es zweifelhaft, ob hierin christliche oder maurische Personen dargestellt sind; wenn das erstere, wie es fast den Anschein hat, der Fall ist, so würde das lange Obergewand, welches der Ritter trägt, doch auf einen Einfluss maurischer Sitte deuten. Es folgt schliesslich ein maurischer Ritter zu Pferde, der eine Hindin jagt.

Die Wölbung der Nische zur Linken ist fast ganz den Angelegenheiten der Jagd gewidmet. Zu Anfang der einen Seite sieht man eine Löwenjagd. Ein christlicher Ritter, in rother Kaputze, die in einen sehr langen Zopf ausgeht, sprengt zu Pferde mit der Lanze gegen einen Löwen an,

gegen den zugleich ein Zweiter, zu Fusse, mit dem Schwerte ausholt. Ein dritter christlicher Ritter, wiederum zu Pferde, erlegt einen Bären. Dann folgt eine zierliche Brunnenarchitektur; das Wasser des Brunnens strömt nach vorn aus und ist von allerlei Wassergeflügel belebt. Hinter dem Rande des Brunnens steht ein Ritter mit rother Kaputze, vielleicht der erstgenannte, und eine Dame, beide miteinander im Gespräche begriffen, das wohl nur Dinge der Minne betrifft. Dann ein maurischer Ritter zu Pferde, der einen Eber erlegt. Hierauf, an der andern Seite der Wölbung, eine Anzahl von Dienern, die den riesigen Eber auf ein Maulthier laden. Dann derselbe Maure zu Fuss und das Pferd am Zügel führend, mit Gefolge; vor ihm der getödtete Eber, den er einer mit ihren Frauen erscheinenden Dame als Jagdbeute zu bringen scheint. Die Dame ist aus einem prächtigen, von Mauern und Thürmen umgebenen Schlosse, vor dem ein zierlicher Springbrunnen steht und das in seinen gebrochen-bogigen Säulenfenstern, in dem weitausladenden Schattendach, in den kleinen Kuppeln und dem Halbmonde auf einer derselben entschieden maurischen Charakter trägt, hervorgetreten. Auf der andern Seite des Schlosses der eine der eben erwähnten christlichen Ritter (dessen Kopf leider zerstört ist), knieend vor einer Dame, die einen Papagei auf der Hand trägt und der er den erlegten Bären als Jagdbeute bringt. Das südliche Lokal wird in diesen Darstellungen, wie durch die Architektur, so auch durch einen Orangenbaum mit Affen und durch mehrere Palmbäume bezeichnet.

Ob die näheren Bezüge der Darstellungen in diesen beiden Nischen zu ermitteln sein werden, muss ich den Kennern der spanisch-maurischen Geschichte und Romanze überlassen. Das Allgemeine ihres Inhaltes, das romantisch abenteuerliche Leben jener Tage schon hinlänglich charakterisirend, ergiebt sich durch die Anschauung von selbst. Auch glaube ich, den gegebenen Andeutungen gemäss, nicht völlig zu irren, wenn ich bei den Darstellungen der Nische zur Rechten ein Lokal christlicher Gegenden, wo ein maurischer Ritter, etwa in der Besiegung eines Nebenbuhlers, ein glückliches Abenteuer besteht, — bei den Darstellungen der Nische zur Linken dagegen ein maurisches Lokal erkenne, wo christliche Ritter sich den einheimischen Jägern zugesellen und ihnen vergönnt wird, auch ihren Theil an Beute und Gunst zu gewinnen.

Styl und Behandlung dieser Darstellungen scheinen, beim ersten Anblick, mit denen der Mittelnische nicht sonderlich übereinzustimmen. Sieht man aber näher zu, so beruhen die Unterschiede im Wesentlichen doch nur in der Verschiedenheit der äusseren Bedingungen und sind im Gegentheil die Grundelemente der künstlerischen Conception, ist das künstlerische Vermögen und die ganze Richtung desselben beiderseits einander ziemlich entsprechend. Die feierlich statuarische Ruhe der Gestalten der Mittelnische, der hievon abhängige und durch die weiten Gewandungen begünstigte rhythmische Linienfluss und das in Letzterem sich gleichzeitig geltend machende conventionelle Gesetz mussten hier freilich mehr zurücktreten. Aber dasselbe Gepräge des germanischen Styles im letzten Stadium seiner Entwickelung, der leichte Adel der körperlichen Verhältnisse bei einem schon guten Verständnisse der Form im Allgemeinen, der besondre Typus der Gewandlinien, wo zu dessen Ausbildung die Gelegenheit vorhanden war, die feine Bezeichnung namentlich der Köpfe, ohne doch zur wirklich freien Individualität zu führen, — mit einem Wort: der überall rege künstlerische Sinn innerhalb eines noch gebundenen Kreises ist hier

wie dort vorherrschend. Alles in diesen Vorgängen ist deutlich erzählt, alle Motive sind klar und bestimmt gegeben, aber mehr oder weniger fehlt ihnen in der Durchbildung doch noch die freie reale Kraft; die Köpfe haben zumeist eine grosse Liebenswürdigkeit des Ausdruckes, aber doch nur das Allgemeine desselben, ohne das Charakteristische des Momentes irgend zu erschöpfen. Die Modellirung verhält sich, wie bei jenen grossen Gestalten, auch nur mehr andeutend; die Haare sind, wie dort, von lichter Farbe, meist blond. Die Thiere, die auf diesen Darstellungen in grosser Anzahl vorkommen, sind genau nach den Eigenthümlichkeiten der Gattung aufgefasst, oft mit sehr guter Beobachtung des momentanen Motivs, aber auch sie noch ohne die freie Lebendigkeit der wirklich realen Kunst. Noch conventioneller, obgleich bei ebenfalls sorgfältiger Unterscheidung der einzelnen Gattungen und Arten, sind die Bäume und Pflanzen behandelt. Die Architekturen sind mit einer gewissen conventionellen Perspective, der wiederum noch die eigentliche Anschauung und das Bewusstsein ihrer Gesetze fehlt, gegeben.

Das allgemeine kunstgeschichtliche Verhältniss dieser Arbeiten spricht sich, meines Bedünkens, nach alledem ziemlich entschieden aus. Die letzte Entwickelung des germanischen Elements in der bildenden Kunst, noch die ganze Würde desselben bewahrend und zugleich bereits verbunden mit einer schönen und edeln Natürlichkeit, die aber zur individuellen Freiheit noch nicht durchgedrungen ist und dadurch eben das Eigenthümlichste jenes Styles noch unverletzt lässt, gehört in solcher Art — ohne die Jahre oder Jahrzehnte zu ängstlich zu zählen —, nach den bisherigen Ermittelungen über den allgemeinen Gang der künstlerischen Entwickelung, der Zeit um 1400, und mehr der Frühzeit des funfzehnten als der Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts, an. Eine grössere Reihe von Jahrzehnten früher oder später würde der gleichmässige Adel beider Elemente bestimmt nicht mehr in so klarer Verbindung erscheinen. Ich kann mich daher vor Allem der von Viardot (in den „Musées d'Espagne") ausgesprochenen Ansicht, indem er die Gemälde in die Zeit nach der spanischen Eroberung Granada's (1492) hinabrückt, nicht anschliessen. Wenn die Gemälde etwa um 1500 fallen sollten, wenn so spät noch eine alterthümliche (germanische) Reminiscenz, aus irgend welcher lokal-schulmässigen Tradition, bei ihnen sich geltend machen dürfte, so konnte die letztere jedenfalls, wie alles Alterthümelnde, eben nur in der trockneren Weise der Reminiscenz erscheinen, unter keiner Bedingung aber das so unendlich abweichende Moderne dieser späteren Zeit (um 1500) völlig verläugnet werden. Der einzig triftig scheinende Grund für diese spätere Zeitstellung der Gemälde, der Umstand, dass der Islam im Allgemeinen keine figürlich darstellende Malerei verstattete, ist eben so wenig zureichend. Wie die spanischen Mauren, im regsten wechselseitigen Verkehr mit den Christen der Halbinsel, Mancherlei von der Art und Sitte der letzteren aufnahmen, was nicht überall mit ihren religiösen Geboten im Einklang stand, so konnten sie sehr füglich im einzelnen Fall sich veranlasst sehen, auch ein Stückchen des bildlichen Kunstgenusses von jenen sich anzueignen; ebenso, wie Sultan Mohammed II., in der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts, den venetianischen Maler und Medailleur Gentile Bellini nach Constantinopel berief und durch diesen u. A. sein Bildniss auf einer Medaille fertigen liess. (Dass ausserdem namentlich die Perser die ganze Fülle bildlicher Darstellung besitzen und in ihrer Weise verwenden, ist bekannt.)

Es kommt hinzu, dass die, die Gemälde der Alhambra umgebenden Ornamente völlig maurisch sind, dass nach der Eroberung schwerlich eine Veranlassung zur Ausführung solcher Darstellungen vorliegen konnte und dass man, bei der heftigen Eifersucht gegen alles Maurische, jedenfalls nicht Darstellungen gewählt haben würde, die u. A. den Sieg des Mauren über Christen, zumal ohne die Andeutung irgend einer Rache, zum Gegenstande haben.

Die Epoche, welcher die Gemälde der Alhambra nach Maassgabe ihrer ganzen stylistischen Eigenthümlichkeit am sichersten zuzuschreiben sind, erscheint auch in Berücksichtigung der äusseren geschichtlichen Verhältnisse als diejenige, die zur Ausführung derartiger Kunstwerke vor allen die Gelegenheit zur Hand geben musste. Es war die Regierungszeit des friedliebenden Königs Jussuf von Granada, der zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts zur Regierung gekommen war. Von ihm wird in Conde's, nach arabischen Quellen gearbeiteter „Geschichte der Herrschaft der Mauren in Spanien" (Uebersetzung von Rutschmann, III. S. 191) u. A. das Folgende erzählt: — „König Juzef von Granada scheute den Krieg wegen seiner Folgen und unterhandelte im Jahre 1417 zu Anfang des Jahrs einen Waffenstillstand mit dem Könige von Castilien; er liess ihm die Freigebung von hundert gefangenen Christen ohne Lösegeld anbieten und schickte sie auch in die Heimat; den Gesandten und Ministern, welche mit dem Abschlusse dieses auf zwei Jahre festgesetzten Waffenstillstandes zu thun hatten, gab er noch überdies kostbare Kleinodien, wie dies die Könige von Granada zu thun pflegten. So lange König Juzef lebte, unterhielt er nun fortwährenden Frieden mit den Christen, und sein Hof war gleichsam der Zufluchtsort aller beleidigten oder verfolgten Ritter aus Castilien und Arragon; dorthin begaben sie sich, um ihre Zwistigkeiten zu schlichten, wobei sie ihn zu ihrem Schiedsrichter ernannten; er räumte ihnen freie Plätze ein zu ihren Zweikämpfen und Gefechten in Ehrensachen; dennoch war er bemüht, wenn es anders sein konnte, Frieden zu stiften; er liess ihnen die Schranken öffnen, erklärte sie, wenn der Kampf kaum erst begonnen, für wackre Ritter, und brachte die Versöhnung zu Stande, worauf sie als Freunde heimkehrten und mit einander in allen Ehren seinen Hof verliessen. Daher kam es, dass König Juzef von Eingebornen und Fremden sehr geliebt wurde, besonders aber von der Königin Mutter von Castilien, mit welcher König Juzef einen sehr vertrauten Briefwechsel führte; auch machten sie sich alle Jahre wechselseitig Geschenke, und als der König von Castilien das gehörige Alter erreicht hatte, um in eigner Person die Regierung zu führen, geschah es auf Anrathen seiner Mutter, dass er den mit König Juzef bestehenden Waffenstillstand verlängerte und ihm seine Freundschaft versichern liess. So erhielt sich der Staat bei den Wohlthaten und der Ruhe des Friedens in voller Blüthe; die Bewohner des Königreiches Granada genossen in dieser gesegneten Zeit in ihren reizenden Gärten und lieblichen Landhäusern den Vorgeschmack paradiesischer Herrlichkeiten. Als König Juzef endlich jenen Augenblick des Lebens erreicht hatte, der auf den Tafeln des unwandelbaren Geschickes verzeichnet stand, starb er unversehens, ohne die geringste Uebelkeit zuvor empfunden zu haben."

So glückliche Verhältnisse, ein so unausgesetzter freundschaftlicher Verkehr mit den Christen, so nahe Beziehungen zu dem castilianischen Königshofe rücken jedenfalls die Möglichkeit sehr nahe, dass damals im maurischen Königsschlosse eine künstlerische Ausstattung der Art, wie

solche sonst nur bei den Christen gebräuchlich war, zur Ausführung gekommen sei. Sie werfen zugleich aber auch ein näheres Licht auf den Inhalt dieser Gemälde. Durch die letzteren, und namentlich durch die Darstellung der Jagden auf maurischem Gebiet, in der Nische zur Linken, geht in der That eine Freudigkeit des Lebens, ein ritterliches Nebeneinander von Mauren und Christen bei glücklichster Bethätigung des Daseins, wie dies nur bei Zuständen, den eben geschilderten entsprechend, wirklich in die Erscheinung getreten war. Und wenn, unter den kolossalen Fürstenbildern der Mittelnische, jener würdevolle Greis, der das Schwert in die Scheide stösst, sich als die Hauptfigur kundgiebt, so dürfen wir in ihm wohl nur das Bild Jussuf's, des gesegneten Friedensfürsten, erkennen.

Es bleibt noch zu erörtern, wer diese Malereien ausgeführt haben dürfte. Es sollen sich in Spanien, wie mich Herr Gerhardt versichert, wenig alte Wandmalereien, deren Charakter dem der Gemälde der Alhambra entspräche, vorfinden. Dies mag mit ein Grund gewesen sein, weshalb man in Spanien, wie es scheint, vorzugsweise geneigt ist, ihre Ausführung fremden, und zwar italienischen Meisterhänden zuzuschreiben, — ebenso, wie es bei uns in Deutschland in ähnlichen Fällen geschah, ehe wir auf die selbständige Fülle unserer eignen alten Kunst näher aufmerksam geworden. Das Element des germanischen Styles und die ersichtliche freiere Entfaltung desselben leitete dabei folgerecht auf die Zeit der späteren Giottisten. Man fand bei Vasari, dass nicht bloss der Florentiner Gherardo Starnina, in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, sondern dass namentlich auch Dello, gleichfalls aus Florenz, in der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts, und dieser letztere bei wiederholtem Besuch, mit Ruhm und Ehren gekrönt in Spanien gemalt habe. Ihn glaubt man mithin als den Meister dieser Werke nennen zu dürfen, indem man zugleich eine Bestätigung dieser Ansicht darin findet, dass das Kostüm der christlichen Ritter in den Malereien der beiden Seitennischen zum Theil sehr entschieden an toskanische Sitte erinnert. Das Letztere ist in der That der Fall. Doch kennen wir dies Kostüm eben aus vorhandenen toskanischen Bildern, während für gleichzeitiges spanisches Kostüm die Belege minder bekannt sind. Die Elemente desselben gehen aber, mit diesen oder jenen Modificationen, durch das Gesammtkostüm der Zeit; sie finden sich bei Franzosen und Deutschen und werden somit ähnlich auch bei den Spaniern Verbreitung und Durchbildung gefunden haben. Der Beweis aus dem Kostüm scheint mir also nur dann gültig, wenn dargethan ist, nicht, dass es an italienische Sitte erinnere, sondern dass es mit spanischer Sitte im Widerspruch stehe, was seine Schwierigkeiten haben dürfte. Das Wesentliche, worauf es im ungleich höheren Grade ankommen muss, ist die künstlerische Behandlung, der künstlerische Styl. Was Dello selbst — abgesehen von dem wohl noch minder in Betracht zu ziehenden Starnina — hierin geleistet, dürfte wiederum schwer festzustellen sein. Wenn seine Betheiligung an den monochromen Wandmalereien im Kreuzgange von S. Maria Novella zu Florenz, deren Vasari gedenkt, näher nachgewiesen werden kann, so dürfte hieraus eben kein allzugünstiges Vorurtheil für ihn als Urheber der Malereien in der Alhambra zu entnehmen sein. Aber die Richtung der Giottisten im Allgemeinen und ihre Art und Weise zur Zeit des Dello, unmittelbar vor der reformatorischen Einwirkung Masaccio's, ist hinlänglich bekannt, und hieraus glaube ich sehr entschiedene Gegengründe gegen die Annahme, dass jene Gemälde von einem Künstler dieser italie-

nischen Schule ausgeführt seien, entnehmen zu müssen. Giotto ist es, der das Element des germanischen Styles in die bildende Kunst Italiens einführte und dort verbreitete. Aber wie sich die italienische Kunst von vornherein der architektonischen Strenge und Majestät und zugleich den conventionellen Einschränkungen dieses Styles minder fügt, als dies z. B. in Deutschland und Frankreich der Fall war, wie sich dort von vornherein das Streben nach dem Individuellen, welches die grosse Zukunft der italienischen Kunst in sich barg, geltend macht, so ist Giotto's Germanismus und der der Giottisten überall ein mehr bedingter, auch wenn sich damit, wie bei Taddeo Gaddi, ein stylmässiges Gefühl von grösserer Feinheit verbindet. Die Nachahmer verfallen wohl in Schematismus, aber sie bleiben fern von jenem Gesetz, das in der mehr architektonischen Richtung des Nordens bei aller Einseitigkeit doch so eigenthümlich anerkennenswerthe Erfolge hat. Nur Fiesole zuletzt nähert sich demselben in Etwas; aber auch bei ihm steht das (subjectiv-) individuelle Gefühl als ein Element da, welches ihn in so mächtiger Weise wiederum nach einer persönlich eigenthümlichen Richtung fortführt.

Mit allen diesen Beziehungen steht aber meines Erachtens die fein durchgebildete, noch so charakteristisch conventionelle Behandlung der Malereien, zunächst in der Mittelnische der Alhambra in entschiedenem Widerspruch. Soll ich eine Vergleichung ziehen, so finde ich hier, neben jener eigenthümlichen Grösse des künstlerischen Sinnes, eine bei Weitem grössere Verwandtschaft mit deutschen und französischen Malereien, etwa wie diese in den ausgezeichnetsten Handschriftbildern der Zeit auf uns gekommen sind — abgesehen natürlich von so selbständig entwickelten Schulen, wie es damals z. B. die kölnische war. Auch hier sind die Schönheiten und die einschränkenden Bedingungen des Styles in derselben Weise hervorstechend. Ich glaube also bei den Bildern der Mittelnische die Hand eines italienischen Künstlers bestimmt nicht annehmen zu dürfen. Mehr geneigt könnte man sein, eine solche in den Malereien der Seitennischen zu finden. Aber für's Erste dürfte es, sofern es sich wenigstens um einen Dello handeln soll, befremdlich sein, den hochgefeierten und, wie Vasari erzählt, zugleich leidlich stolzen fremden Meister hier in zweiter Linie zu erblicken. Und dann, was wichtiger ist, erkennen wir doch auch hier, wie oben bereits dargethan, bei näherer Prüfung denselben künstlerischen Grundcharakter, wie bei den Hauptbildern der Mittelnische, so dass auch hier die vorausgesetzte Thätigkeit des Italieners wenigstens sehr unwahrscheinlich wird.

Nach alledem dürfte durchaus kein entscheidender Grund vorliegen, eine auswärtige Hülfe für die Beschaffung dieser Malereien in Anspruch zu nehmen, und es wird jedenfalls das Naturgemässeste sein, wenn wir sie als die Arbeit eines aus spanisch-christlicher Schule hervorgegangenen Künstlers betrachten, eine Annahme, die bei Erwägung jener allgemeinen geschichtlichen Verhältnisse der Zeit ihre wiederum sehr einfache Erklärung findet. Ich freue mich, dass ich hiemit, nach näherer Kenntniss dieser Werke, nur die Ansicht bestätigen kann, die ich über sie bereits in der ersten Auflage meiner Geschichte der Malerei ausgesprochen hatte. Wir müssen damit aber sofort zugleich einen weiteren Schluss machen und der spanischen Kunst jener Zeit überhaupt, die solche Werke hervorbringen konnte, eine verhältnissmässig bedeutende Stelle einräumen, wozu wir aber auch, z. B. in Berücksichtigung ihrer schönen und reichen Architekturen,

ein ganz gutes Recht haben. Und wenn bisher in Spanien noch nichts Aehnliches von Werken der Malerei bekannt geworden ist, so fragt es sich, ob eine sorgfältige, auf diesen Punkt gerichtete Forschung nicht doch einen andern Sachverhalt herausstellen könnte und ob nicht vielleicht, wie bei uns, unter Tünche und Verschlägen und Teppichen noch manches sehr Schätzbare seiner Auferstehung entgegenharrt. Die grosse Menge von Malern, welche in jener Epoche in Spanien thätig war, — nach Cean Bermudez' Berichten war besonders Castilien gerade zur Zeit des Königs Jussuf von Granada reich an Künstlern — lässt doch erwarten, dass noch manche Spuren ihrer vielseitigen Thätigkeit aufzufinden sein werden.

Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Joh. Carl Schultz, Kgl. Preuss. Professor, Direktor der Kgl. Prov. Kunst-Schule zu Danzig, ordentl. Mitglied der Kgl. Akad. der Künste zu Berlin etc. III. Lieferung. Danzig, im Selbst-Verlage des Autors. 1852. (6 Bl. in gross Fol.)

(D. Kunstblatt 1852, No. 28.)

Das schöne Werk, mit dessen Bearbeitung und Herausgabe Hr. Schultz sich, in mehrfacher Beziehung, ein so anerkennenswerthes Verdienst erworben, geht ruhigen und sicheren Schrittes seiner Vollendung entgegen. Die folgenden Blätter machen den Inhalt des vorliegenden Heftes aus:

1. Das hohe Thor, — ein aus Sandsteinen aufgeführter Bau vom Jahr 1588, in jenem phantastisch barocken, doch zugleich eigenthümlich mächtigen Baustyle, der unseren älteren Festungsthoren zumeist ganz wohl ansteht; mit einer hohen Attika, die reich mit Wappen und ihren verschiedenartigen Schildhaltern geschmückt ist und dadurch dem Ganzen eine höchst wirkungsreiche Bekrönung giebt. Drüber emporragend der mit dem Hauptgebäude im unmittelbaren Zusammenhange stehende Stockthurm, der in mittelalterlicher Zeit das eigentliche Thor bildete. Zu beiden Seiten der grasbewachsene Festungswall, über dem sich zur Linken der Thurm und die Thürmchen von St. Marien erheben. Das Ganze, obgleich in voller malerischer Kraft behandelt, ist im Risse doch streng symmetrisch angeordnet. Hiezu stimmt es in passlicher Weise, dass der Künstler den vorderen Theil der wenig malerischen Holzbrücke, diesseits des Thores, abgeschnitten und das so gewonnene Feld zur Dedicationstafel — mit der Widmung des Gesammtwerkes an König Friedrich Wilhelm IV. — benutzt hat. Auch ist es durch diese Anordnung zugleich möglich gewesen, die unteren Ecken der architektonischen Anlage des Thores vollständig genau darzustellen.

2. Der Lange-Markt. Ein sehr glücklich aufgefasster, mit buntem Volksleben erfüllter Prospekt, durchaus charakteristisch für das, was Danzig unter unseren norddeutschen Städten sein Sondergepräge giebt. Das Hauptgebäude, im Grunde des Marktes, ist das Rathhaus, das bei seinen einfach mittelalterlichen Formen in kühn geschlossener Haltung

aufsteigt und dessen Thurmspitze sich in fast verwegen barockem Style bunt emporgipfelt. Unter den Häusern, alle mit ihren Vor-Terrassen und Beischlägen versehen, zeichnet sich der vielgefeierte Artushof aus, dem der Künstler hier noch die breite beischlagähnliche Prachttreppe erhalten hat, welche in der Wirklichkeit vor einer kurzen Reihe von Jahren einem schmalen, ungleich dürftigeren Treppenbau weichen musste.

3. Südliches Seitenschiff von St. Marien, Innen-Ansicht. Achteckige Pfeiler, mit leichten Eckprofilen versehen, massig und in erheblicher Höhe emporsteigend, und über dem Seitenschiff eines jener seltsamen, aus kleinen Kappen zellenförmig zusammengesetzten Gewölbe tragend, die fast nur in Preussen vorkommen, während das Mittelschiff ein sternförmiges Gurtengewölbe zeigt. Malerisch bunt durch die Altäre, die eingebauten Betstühle und Kapellen, und besonders durch die Menge alter, zum Theil schon sehr vermorschter Fahnen, die an den Pfeilern ausgehängt sind.

4. Der Stadthof, wo weiland die Pferde und Karossen des wohlweisen Rathes gefüttert und aufbewahrt wurden, ein trefflich gruppirtes Bild einfacher, und doch wiederum so eigenthümlich bezeichnender Architekturen. Der Stadthof bildete die südwestliche Abgrenzung der Rechtstadt Danzig und ist hier vom Wall aus aufgenommen.

5. Thurm am Stadthofe, erbaut 1343, abgetragen 1846. Ebenfalls ein bezeichnendes, ob auch schlichtes Beispiel unsers eigenthümlichen norddeutschen Wesens. Ein enger Hof mit fast rohen Wirthschaftsgebäuden zu den Seiten; im Grunde ein Paar ältere Gebäude, die durch Giebelzierden ein charakteristisches Ansehen gewinnen und drüber emporsteigend der einfach derbe Bau des Thurmes, ebenfalls mit eigenthümlichen, mittelalterlich gestalteten Erkergiebeln. Als Staffage ein alter Gaul, dessen Zähne untersucht werden, — vielleicht als Anspielung auf das Alter des Thurms, dessen Verlust von den Alterthumsfreunden lebhaft beklagt wurde.

6. Detailblatt. Aufrisse der Façaden von St. Marien, St. Katharinen und St. Peter und Paul, nebst besonderen Einzeltheilen vom Aeusseren dieser Kirchen. Schätzbare Beiträge für die Formenweise des nordischen Backsteinbaues in seiner zumeist einfacheren und derberen Behandlung, sowie für das malerische Element, welches dabei zugleich, mehr oder weniger, in der Gruppirung hervortritt.

Es dürfte fast überflüssig sein, zu erwähnen, dass die Blätter durchweg mit klarem Verständniss der dargestellten Gegenstände gefertigt sind. Sie geben, wie die der früheren Hefte, mannigfache Belehrung über jene alterthümlichen Architekturformen und ihre Erscheinung, nachdem Jahrhunderte darüber hingegangen sind. Sie werden somit auch diese Erinnerungen auf eine folgende Zeit hinübertragen und manch ein Werk wenigstens im Bilde erhalten, wie es schon jetzt bei ihnen mit verschiedenen, in jüngster Zeit verschwundenen Denkmalen alter Macht und Pracht der Fall ist. In der künstlerischen Behandlung strebt Hr. Schultz mehr und mehr nach einer vollen malerischen Wirkung, und er erreicht hierin Erfolge, die in solchem Grade bei der Technik der Radirung überhaupt, zumal aber in neuerer Zeit, selten sind. Als ein besonders ansprechendes Meisterwerk in dieser Beziehung erscheint mir das Blatt mit der Darstellung des Langen-Marktes; die bestimmte detaillirende Feinheit in der Angabe der wechselnden Architekturformen, verbunden mit allem Reiz einer energischen Licht- und Schattenwirkung dürfte mit andern Darstellungsmitteln schwerlich in solcher Weise zu erreichen sein. Auch jene

Aussenansicht des Stadthofes, wo der sorglich schlichten Behandlung in den Architekturen ein malerisch energischer Vorgrund entgegengesetzt ist, scheint mir auf entschiedene Beachtung Anspruch zu haben. Ich glaube aber, dass es wohlgethan sein möchte, die Grenze ins Auge zu fassen, welche dieser Technik — als solcher — in Betreff des Malerischen gesteckt und die etwa nur für so unbegrenzt malerische Genies wie Rembrandt nicht vorhanden ist. Oder es dürfte wenigstens darauf hinzudeuten sein, dass für das überwiegend Malerische andre Darstellungsmittel sich vielleicht zweckmässiger eignen. Jene Hof-Ansicht, mit dem alten „Thurm am Stadthofe", scheint mir hiebei in Betracht zu kommen. Das Blatt ist allerdings sehr merkwürdig in Betreff des erreichten malerischen Effektes, aber zugleich der Art, dass dieser das Alterthümliche, Bedeutende des Gegenstandes wesentlich überwiegt; ich kann dabei die Frage nicht ganz unterdrücken, warum dies Blatt radirt sein musste, da es doch ungleich einfacher und vielleicht in noch stärkerer, noch mehr gehaltener Wirkung durch die Mittel der Lithographie herzustellen gewesen wäre.

Eins der Blätter, die Innen-Ansicht des südlichen Seitenschiffes von St. Marien, ist in jener sogenannt „stylographischen" Manier radirt, die vor einigen Jahren zur angeblich bequemeren Verwendung statt der alten erprobten Technik empfohlen wurde. Hr. Schultz scheint mir in diesem Blatte das Mögliche, dessen die Stylographie fähig ist, geleistet zu haben. Auch hier, und besonders in den Schattenpartieen der vorderen Theile des Bildes, ist eine Fülle malerischer Wirkung erreicht, die alle Anerkennung verdient. Aber der weichere Schmelz, der sonst in den Tönen der Radirung hervorgebracht werden kann, war bei dieser trocknen Methode doch nicht wiederzugeben, und besonders die Darstellung der bunten Gewölbformen, im oberen Theil des Bildes, hat jenen rauhen, starren Ton behalten, der den Eindruck lebendiger Luftwirkung in uns nicht wohl aufkommen lässt.

Schon im zweiten Heft hatte Hr. Schultz ein stylographisch radirtes Blatt, eine Innen-Ansicht des Artushofes, geliefert, bei der ich mich zu ähnlichen Ausstellungen veranlasst sah [1]). Er hat die, bei jener Arbeit gewonnene Kupferplatte dieses Blattes gegenwärtig behufs der Ueberarbeitung unter das Scheidewasser genommen und die Gewölbe des Vorgrundes nachgeätzt, auch mit kalter Nadel und dem Grabstichel darin nachgearbeitet. Ein mir vorliegender neuer Abdruck zeigt, welche ungleich grössere Fülle malerischen Flusses, so weich wie energisch, dadurch über die schöne Darstellung ausgegossen ist. Für Liebhaber und Sammler dürfte es von erheblicher Wichtigkeit sein, beide Abdrücke nebeneinander ihren Mappen einzuverleiben.

Es fehlt nun noch die vierte Lieferung zum Schlusse des Werkes. Möge dem wackeren Meister alle Freudigkeit und Rüstigkeit zur gründlichen Vollendung desselben erhalten bleiben!

[1]) Vergl. oben, S. 590.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolph Freiherrn von Stillfried. Fünftes Heft. Berlin, 1852. Gross Fol.

(D. Kunstblatt 1852, No. 42.)

Nach längerer Pause ist von diesem schönen Werke, welches seine, auf strenger wissenschaftlicher Forschung beruhenden Mittheilungen zugleich stets in geschmackvollster künstlerischer Form zu geben weiss, ein neues Heft erschienen. Es bringt zunächst zwei, für die Geschichte des Hauses Hohenzollern wichtige Urkunden vom J. 1226 mit ihren Siegeln, — Facsimile's, die, wie schon ähnliche Arbeiten in früheren Heften, das Mögliche in solcher Technik zu leisten scheinen; man meint eben, das wirkliche alte Pergamentblatt vor sich zu sehen. Dann eine charakteristische Ansicht der Burg Abenberg und ihrer landschaftlichen Umgebung, in Franken, und eine Innen-Ansicht des Schlosshofes zu Cadolzburg. Eigenthümlich interessant ist die im bunten Farbendruck vortrefflich ausgeführte Darstellung eines reichen Wandgemäldes, welches sich in der Münsterkirche zu Heilsbronn in Franken, die Stifter derselben darstellend, befindet und welches erst neuerlich von der verhüllenden Tünche wieder befreit ist. Es scheint, vielleicht nach einer älteren Darstellung des zwölften Jahrhunderts, im dreizehnten Jahrhundert gemalt, später aber öfters übermalt und verändert zu sein, und hat desshalb, was Auffassung, Styl, Behandlung anbetrifft, denjenigen allerdings schwankenden Charakter, der unser Urtheil beim ersten Anblick mittelalterlicher Wandmalereien öfters irre führen möchte, der uns aber — auch abgesehen von dem, hier z. B. gewichtigen geschichtlichen Inhalt — ein eigenthümliches kritisches Interesse gewährt, indem wir uns zum geistigen Zurückführen solcher Palimpsesten auf ihren mehr und mehr ursprünglichen Zustand genöthigt sehen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von L Puttrich, Doctor der Rechte, unter Mitwirkung von G. W. Geyser d. j., Maler. — Schluss des Werkes und Anhang.

(D. Kunstblatt 1852, No. 45.)

Im Jahre 1835 erschien die erste Lieferung des Puttrich'schen Werkes, die in ihren so schönen wie belehrenden Mittheilungen die Aufmerksamkeit der Freunde der heimischen Vorzeit und der mittelalterlichen Kunst auf ungewöhnliche Weise in Anspruch nahm. Der Herausgeber ist diese siebzehn Jahre hindurch unverdrossen und unbeirrt, — ungestört auch durch die Wirrnisse der Zeit und die schwereren Opfer, welche die letzteren zur Durchführung eines so umfassenden Unternehmens erforderten, auf seinem Pfade fortgeschritten. Sein Werk ist zu vier starken Folio-

bänden herangewachsen und steht nunmehr als ein in sich geschlossenes Ganzes da, welches die Denkmäler eines der wichtigsten Theile des deutschen Vaterlandes, von der Frühzeit des Mittelalters bis zu dessen spätesten Ausläufern, in mannigfaltigen Abbildungen und gründlicher schriftlicher Darlegung umfasst, welches dem Beschauer den reichhaltigsten Genuss gewährt und für die Entwickelungsgeschichte der Kunst und der Cultur bereits eine folgenreiche Bedeutung gewonnen hat. Es wird diese Bedeutung für alle Folgezeit beibehalten und dem Namen des Herausgebers das ehrenvollste Gedächtniss sichern.

Wir haben noch über die letzten Lieferungen des Werkes und über den, das Ganze in systematischer Uebersicht zusammenfassenden Anhang, den der unermüdliche Fleiss des Herausgebers als eigentlichen Schlussstein hinzugefügt hat, näher zu berichten. Mit Lieferung 25 und 26 endet der zweite Band der zweiten Abtheilung des Werkes, die bekanntlich der preussischen Provinz Sachsen gewidmet ist. Diese Lieferungen führen den Separattitel

Mittelalterliche Bauwerke zu Wittenberg, Mühlberg, Zeitz etc.

und enthalten, — ausser der Titelvignette mit der Ansicht des alten Schlosses Ranis, von Witthöft nach Patzschke meisterhaft gestochen, und der Vignette zum Gesammttitel des zweiten Bandes der genannten Abtheilung mit einer Ansicht des ehemaligen Rathhauses zu Erfurt, welches vor funfzig Jahren abgerissen wurde und durch die malerische Erscheinung einfacher spätmittelalterlicher Formen anziehend war, — 7 Tafeln in Fol. und 20 Seiten erläuternden Text.

Von den Denkmälern zu Zeitz ist besonders die Crypta der Stiftskirche interessant, die einen früh mittelalterlichen Charakter trägt: — die Basis der Säulen mit den beiden attischen Pfühlen und rohen, zumeist bandartigen Gliedern zwischen denselben; die Kapitäle sämmtlich in einfachst roher Würfelform, eins mit ionisirenden Voluten, die auf die Seitenflächen eingeritzt sind. Der Verfasser bemerkt, dass diese Crypta „ohne Zweifel“ dem zehnten Jahrhundert angehöre; ein entscheidender Grund für diese Annahme ist indess nicht angegeben. Es dürfte minder gewagt sein, sie als einen Bau des elften Jahrhunderts zu betrachten, ausgeführt nach den Wirrnissen, welche die Verlegung des Bisthums von Zeitz nach Naumburg (1030) und die Einrichtung eines Collegiatstiftes am ersteren Orte zur Folge hatten. — Ausserdem wird das nicht sonderlich bedeutende Rathhaus zu Zeitz, aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, vorgeführt.

Die Denkmäler Wittenberg's gehören der spätmittelalterlichen Zeit an. Der Text giebt die Uebersicht der Verhältnisse. Bildlich vorgeführt wird zunächst das Hauptportal der Stadtkirche, aus dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, das in einer gewissen dekorativen Eleganz, — in der durchgearbeiteten Verbindung horizontaler Sturze mit Spitzgiebeln — ein Beispiel der mehr schematisirenden Behandlungsweise des gothischen Baustyles giebt, welche die Steinmetzen dieser späteren Zeit ebenso liebten, wie sie von der Classe der schematisirenden Gothiker unsrer Tage vorgezogen wird. — Dann eine Darstellung des merkwürdigen, ornamentistisch und figürlich geschmückten bronzenen Taufbeckens von Herrmann

Vischer von Nürnberg, das als einer der früheren Belege der Kunstthätigkeit der Vischer'schen Giesshütte bekannt ist. Der Herausgeber hat leider die Inschrift des Taufbeckens — ohne auf die abweichende und richtige Angabe seiner Vorgänger Bezug zu nehmen, — falsch gelesen, indem er die darin enthaltene Jahrzahl als 1557 angiebt, während sie 1457 heisst[1]). So kann die ganze Behandlungsweise des Werkes natürlich auch nicht — obgleich der Herausgeber hierauf Gewicht legt — für diese spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts maassgebend sein, der sie in der That so wenig entspricht, wie sie völlig mit der des funfzehnten Jahrhunderts übereinstimmt[2]). — Es folgt ausserdem noch eine Ansicht von Luther's bekanntem Wohnzimmer im Augusteum, welche das Bild der einfachen häuslichen Einrichtung am Ende des Mittelalters giebt.

Ein eigenthümlich merkwürdiger Beitrag zur Baugeschichte sind die Mittheilungen über das Kloster Güldenstern bei Mühlberg. Es ist entschiedener Backsteinbau. Von der um 1230 geweihten Kirche werden uns zwei Ansichten und die Abbildung mehrerer Details gegeben. Sie gehört — noch mit leichten romanischen Reminiscenzen — der primitiven Entwickelung des gothischen Baustyles an, die überall, besonders aber im Ziegelbau, ein so lebhaftes Interesse hervorzurufen geeignet ist. Es ist eine einfache Kreuzkirche, ohne Seitenschiffe, mit drei Absiden, von denen die am Chor und der südöstlichen Kreuzvorlage fünfeckig sind, während die an der nordöstlichen Kreuzvorlage im Grundbau noch halbrund ist. Die Fenster sind überall schmal und einfach spitzbogig eingewölbt, in spitzbogigen Nischen liegend, die ihnen ein etwas reicheres Ansehen geben; an der Absis des Chores sind diese Fensternischen doppelt und die inneren im Halbkreise, die äusseren wieder im Spitzbogen überwölbt. Die Friese unter den Dächern bestehen zumeist aus sich durchschneidenden Halbkreisbögen. Die Westfaçade hat eine Dekoration von ähnlich schlanken spitzbogigen Fensterblenden, arkadenartig nebeneinander stehend. Auch am Giebel ist eine ähnliche Dekoration, doch mit Hinzufügung reicheren Schmuckes aus Formsteinen, angeordnet; er steigt stufenförmig empor, überall an den Stufen mit einfach geschmückten, gedoppelten Spitzthürmchen versehen. Auch dies Alles hat durchaus noch ein frühgothisches Gepräge und erscheint, nach den Abbildungen zu urtheilen, jedenfalls noch in Uebereinstimmung mit dem Styl der Gesammtanlage, wenn deren Vollendung auch wohl mit dem Datum der Weihung nicht abgeschlossen war. Von den mässigen Details des Inneren wird u. A. eine Kapitälform mitgetheilt, die wiederum entschieden den primitiv gothischen Charakter hat. — Auf der einen Hauptansicht und auf einem besondern Blatte sind Giebel von verschiedenen Klostergebäuden dargestellt, bunt geschmückt durch vorstehendes, sich verschlingendes Stabwerk, ganz in dem reichen Charakter der letztmittelalterlichen Zeit.

Den Schluss macht ein, nach den Lokalitäten alphabetarisch geordnetes Verzeichniss der Abbildungen, welche in der zweiten Abtheilung des

[1]) Die Inschrift beginnt, mit vollkommen leserlichen Schriftzeichen: Do . man . zalt . von . cristi . gepurt . m . cccc . vnd . dar . nach . im . lvii . jar . etc. — [2]) Die Mittheilung andrer in Wittenberg befindlicher Bildwerke hat der Herausgeber für ein später zu veröffentlichendes Werk: „Die vorzüglichsten plastischen Kunstwerke des Mittelalters etc. in Sachsen, Preussen und den angrenzenden Ländern etc." aufgespart.

Werkes enthalten sind; sowie ausserdem ein, 14 Seiten umfassendes Hauptregister für das gesammte Werk beigegeben ist.

Der schon erwähnte Anhang des Werkes führt den Titel:

Systematische Darstellung der Entwickelung der Baukunst in den obersächsischen Ländern, vom zehnten bis funfzehnten Jahrhundert. Bearbeitet und herausgegeben von L. Puttrich, Dr. etc., unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser d. j., in Vereinigung mit Dr. C. A. Zestermann, etc.

Er besteht aus 13 Tafeln bildlicher Darstellung und 80 Seiten Text (mit 4 eingedruckten Vignetten), von demselben Folioformat wie das Hauptwerk. Der Anhang hat zunächst den Zweck, Dasjenige, was in den vier Bänden des Hauptwerkes monographisch zerstreut auseinanderliegt, in gedrängter Uebersicht zusammenzufassen, das historisch Gleichartige zusammenzuordnen und durch näheren Nachweis der Eigenthümlichkeiten, der Uebergänge und der Entwickelungen desselben, für die baulichen Gesammt-Anlagen wie für deren Einzeltheile, ein umfassendes Bild der mittelalterlichen Baugeschichte in den betreffenden Ländern zu gewähren. Dies wird einerseits durch die Bildtafeln erreicht, welche in sinnreicher Zusammenstellung und sparsamer Raumbenutzung eine Anzahl von 654 Abbildungen vorführen. Bei den letzteren, und insbesondere bei der mathematischen Zeichnung in Grund- und Aufrissen, ist thunlichst derselbe Maassstab angenommen, wodurch das vergleichende Urtheil noch einen weiteren schätzbaren Anhaltspunkt gewinnt. So stellt sich uns zunächst in der Aufeinanderfolge der Grundrisse und der Aufrisse der beim Innenbau befolgten Systeme schon ein sehr klares Bild der geschichtlichen Entwickelung dar; weiter fortgeführt wird dasselbe durch die Zusammenstellung kleiner Aussenansichten der Gebäude, ihrer wichtigsten Details an Säulen und Pfeilern, ihrer Fenster, Thüren und Portale, ihrer Gesimse, Friese und eigentlich architektonischen Dekorationen, ihrer Bogenfüllungen und symbolischen Ornamentik, ihrer der freien Phantasie angehörigen Verzierungen. Zusammenstellungen so durchgeführter Art und so belehrenden Inhalts sind meines Wissens sonst nicht vorhanden. Andrerseits ist es der erläuternde Text, der mit genauster Sorgfalt, überall auf die Eigenthümlichkeiten des einzelnen Gebäudes und dessen verwandtschaftlichen Zusammenhang mit anderen eingehend, das ganze Bild des Entwickelungsganges klar macht.

Der Text zerfällt, je nach den Hauptstadien, welche dieser Entwickelungsgang im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat, in verschiedene Abschnitte. Den einzelnen Abschnitten sind die dahin gehörigen Gebäude und Gebäudetheile eingereiht. Hiebei sind wir genöthigt, an die noch schwebenden Kriegszustände der Chronologie der mittelalterlichen Baukunst zu erinnern, die, wenn sie neuerlich auch schon in engere Grenzen eingeschränkt sind, dennoch gelegentlich in nicht minder verzehrenden Flammen aufschlagen. Der Verfasser äussert sich über dieselben und über sein etwaiges Verhältniss zu diesen Streitfragen nicht geradehin; doch erscheinen hier manche seiner, in früheren Lieferungen des Hauptwerkes enthaltenen Ansichten, über Punkte, welche seitdem der Gegenstand weiterer Verhandlung gewesen, auf eine oder die andre Weise modificirt. In manchen kritischen Punkten, rücksichtlich der Anfänge des romanischen Styles

und seiner Ausläufer und Uebergänge in das gothische Bausystem, möchte auch gegenwärtig seine chronologische Feststellung noch nicht so durchaus gesichert sein, um jedem Angriff bei neuausbrechender Fehde widerstehen zu können [1]).

Sehr schätzbar sind die dem Texte eingereihten erläuternden Bemerkungen über die, an einzelnen Baulichkeiten vorkommenden symbolischen Zeichen und Darstellungen, welche, nach Angabe des Vorworts, von Herrn Dr. Zestermann herrühren. Für die Frühzeit des romanischen Styles, in welcher das erst aufkeimende Vermögen bildnerischer Gestaltung dem lebendigen Gedanken noch nicht genügen konnte, — für das eilfte Jahrhundert namentlich, sind sie von grossem Werth. Herr Zestermann ist diesen stammelnden Versuchen, dem Gedanken eine körperliche, monumentale Form zu geben, mit sinnigem Verständniss nachgegangen und legt uns ihren Inhalt in einer Weise dar, die unser Interesse sehr lebhaft in Anspruch nimmt. Ungemein anziehend wirkt nach solcher Erläuterung namentlich die Relief-Umfassung des Denkmales der Aebtissin Hedwig in Gernrode, wenn es auch immer gerathen bleiben möchte, dieser Arbeit, deren Form trotz ihres Inhalts doch nur völlig barbarisch ist, nicht das Epitheton „schön" zu geben. In der späteren, höher künstlerischen Ausbildung der mittelalterlichen Kunst, schon in der Spätzeit des Romanischen, verschwindet diese Symbolik mehr und mehr und ein selbständig künstlerisches Ornament oder bildnerisch lebendige Gestalten treten an ihre Stelle. Der Verfasser erkennt dies (was sonst der Symboliker Sache nicht ist) völlig an und weist für diese spätere Zeit die Gedankenverbindungen, die in den bildnerischen Darstellungen obwalten, nach. Hiebei kommt er u. A. auf jenes schöne romanische Altarwerk zu sprechen, welches die Kirche von Wechselburg schmückt. Er stellt die Vermuthung auf, dass dies merkwürdige Werk ursprünglich (den neugriechischen Iconostasien ähnlich) vor dem Altar gestanden habe und dass es vielleicht ein Lectorium (Lettner) am Eingange des Chorraumes gewesen sei, — eine Ansicht, die in der That viel für sich zu haben scheint. Die grosse Schönheit und die ungewöhnliche Stellung dieses Altarwerkes, das für die vaterländische Kunstgeschichte von so seltner Bedeutung ist, machen es meines Erachtens sehr wünschenswerth, dass über seine ursprüngliche Aufstellung die genauste Untersuchung an Ort und Stelle vorgenommen und das Ergebniss derselben veröffentlicht werde. — Es wäre übrigens vielleicht nicht unvortheil-

[1]) Die Gebäude des sogenannten Uebergangsstyles, wie die Kirche von Memleben, das Schiff des Domes von Naumburg u. dergl., setzt der Verfasser, den bestimmteren Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung sich anschliessend, gegenwärtig vorzugsweise in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Einer der Vertheidiger des höheren Alters dieser Gebäude (als dem zehnten und elften Jahrhundert angehörig), — Herr Professor R. Lepsius, hat es noch nicht für thunlich gehalten, ihm zu folgen. Nach seinen unlängst erschienenen Briefen aus Aegypten, Aethiopien etc. wartet er, S. 52, „noch immer auf die Widerlegung der vorgelegten Gründe." Man weiss nicht recht, wie man solche Naivetät, zumal bei einem Manne der Wissenschaft, bezeichnen soll. Es klingt ungefähr, als warteten wir Andern, nach all den Aufschlüssen, die uns Hr. L. und seine Vorgänger über die ägyptischen Monumente und die Epochen derselben gegeben haben, noch immer auf den Beweis: etwa, dass die Pyramiden Aegyptens der Zeit des alten ägyptischen Reiches angehören.

haft gewesen, wenn die mannigfachen Bemerkungen zur Erläuterung der symbolischen Elemente, statt dem Gesammttexte eingestreut zu sein, sich als besondrer Abschnitt angereiht hätten. Ihre Wirkung wäre dabei vielleicht eine noch mehr belehrende gewesen. —

Die „systematische Darstellung“ hat für die Besitzer des Puttrich'schen Hauptwerkes den grossen Werth, dass sie überall die Benutzung desselben leicht und flüssig macht. Die Bezugnahme auf das Hauptwerk wird überall durch die erforderlichen Citate vermittelt. Sie bringt auch noch mancherlei einzelne Ergänzungen zu demselben, theils in den kleinen Abbildungen seiner 13 Tafeln, welche verschiedenes Neue enthalten, theils in den vier Vignetten des Titels und des Textes, in denen die hochalterthümliche Ost-Absis der Kirche zu Gernrode, eine merkwürdige Bogenfüllung zu Ilsenburg, das Landgrafenhaus auf der Wartburg und die Fürstentreppe des Schlosses zu Meissen dargestellt sind. Die „systematische Darstellung“ ist aber zugleich so gearbeitet, dass sie ein für sich selbständiges Werk bildet, völlig geeignet, sowohl (unter Voraussetzung eines einigermaassen kritischen Verhaltens bei den oben angedeuteten Punkten) zum Leitfaden beim Studium der betreffenden Theile der Baugeschichte, als zur Grundlage der etwanigen praktischen Maassregeln, welche der Denkmälervorrath dieser Länder erfordert, zu dienen. Möge dieselbe mithin eine möglichst grosse Verbreitung finden!

Zum Schlusse aber möge es verstattet sein, dem Herausgeber für all die aufopfernde Mühe, mit welcher er ein Werk zu Stande gebracht, dergleichen in Deutschland sonst aus Privatmitteln nicht zu entstehen pflegen, im Namen der Kunst und der Wissenschaft und aller der Interessen, welche aus der Verbindung beider hervorgehen, nochmals den aufrichtigsten, treusten Dank auszusprechen.

Notice des Émaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre, par M. de Laborde, Membre de l'Institut, conservateur des collections du Moyen âge, de la Renaissance et de la Sculpture moderne. 1re Partie. Histoire et Descriptions. Paris 1852. (348 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1853, No. 4 f.)

Als ich vor funfzehn Jahren meine „Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung“ arbeitete, fand ich für diejenigen Abschnitte dieses Buches, welche die Email-Malereien frühmittelalterlicher und späterer Zeit zu behandeln hatten, an wissenschaftlichem, kunsthistorisch erläuterndem Material noch so viel wie Nichts vor. Ich war in allem Wesentlichen nur auf die, allerdings in seltener Fülle vorhandenen Arbeiten selbst angewiesen und hatte diese, je nach ihren Stylunterschieden und nach den Chiffern, Namen, Jahrzahlen, mit welchen sie zum Theil versehen sind, zu ordnen. Die in solcher Art durchgeführte nähere Betrachtung jener kleinen Kunstwerke war immerhin nicht ohne Gewinn; die hieher bezüglichen Abschnitte meines Buches mochten

schon einen ersten Ueberblick über die Geschichte jenes Kunstfaches, neben manchen nicht ganz unwichtigen Einzelbemerkungen, gewähren.

Seitdem ist Bedeutendes und Umfassendes für die Geschichte der Emailmalerei, in technischem und künstlerischem Belange, geschehen. Die Franzosen namentlich, die in neuerer Zeit so viele Seiten der Kunstgeschichte des Mittelalters und der sich daran anknüpfenden Epochen mit glücklichstem Erfolge bearbeitet, haben auch diesem Fache eine um so thätigere Aufmerksamkeit zugewandt, als es sich hier sehr wesentlich um die Ehre ihrer eignen Heimat handelte. Denn es ist bekannt, dass der zierliche Luxus der Emailmalerei, zumal in Verbindung mit den übrigen Luxuskünsten, an welche er sich gern anschliesst, wie noch in der neueren Zeit, so das Mittelalter hindurch und in der Epoche der Renaissance in Frankreich mit Vorliebe gepflegt ward. So ist in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Schriften, zumeist von französischen Autoren, erschienen, die uns mit den Ursprüngen der Emailmalerei, mit der verschiedenartigen Weise ihrer Fabrikation und Verwendung, mit den lokalen Verhältnissen des Betriebes, mit den Persönlichkeiten der Künstler, welche darin einen Namen gewonnen, mit der Masse des Denkmälervorrathes näher bekannt machen. Das in der Ueberschrift genannte Werk des Hrn. de Laborde bildet den Schluss dieser Reihe, fasst die begründeten Resultate seiner Vorgänger übersichtlich zusammen und beruht zugleich, wie von dem Verfasser nicht anders zu erwarten war, auf eignen umfassenden Quellenstudien.

Seinem nächsten Zwecke nach ist es ein Verzeichniss der aus 563 Nummern bestehenden Sammlung von Emaillen, welche die Gallerieen des Louvre besitzen. Bei jedem einzelnen Stück ist vorerst die Form und Beschaffenheit, der bildliche Inhalt, die Grösse summarisch angegeben; dann folgt überall, in kleinerem Druck, eine ausführliche Beschreibung, in welcher alles Eigenthümliche in Bezug auf Gegenstand und Behandlung, inschriftliche Bezeichnung und Herkunft nachgewiesen ist. Die Anordnung des Verzeichnisses ist historisch, mit den ältesten der vorhandenen Arbeiten beginnend und mit den jüngsten schliessend. Doch hat sich der Verfasser hieran keinesweges genügen lassen. Es sind übersichtliche Darstellungen der Epochen, Gattungen, Schulen, des Charakters der einzelnen Meister und ihrer Lebensverhältnisse eingestreut; es sind, wo dies erforderlich war, nähere kritische Untersuchungen hinzugefügt; es ist auf die entsprechenden Werke der Email-Malerei in andern Sammlungen vielfach Bezug genommen und diesen in den Anmerkungen eine ebenfalls näher eingehende Einzelbetrachtung gewidmet. So verwandelt sich das Buch aus einem blossen Verzeichnisse in eine lebendige Geschichte des in Rede stehenden Kunstfaches, der als Hauptbeispiele die im Louvre vorhandenen Werke, als Nebenbeispiele die Werke andrer Sammlungen eingereiht sind. So wird der, nur für den Einzelzweck bestimmte Wegweiser zu einem in das Ganze der Kunst- und Culturgeschichte eingreifenden Werke von wissenschaftlicher Bedeutung.

Wir können dem Verfasser in der Menge seiner Einzelbeschreibungen nicht füglich nachfolgen; es mag aber wohl verstattet sein, auf seine allgemeinen Betrachtungen und die Resultate, welche sich daraus ergeben, einige nähere Blicke zu werfen. Zunächst ist zu bemerken, dass er an dem Begriffe des Emails, als eines in der Ofenglut hervorgebrachten Schmelzes auf Metall, mit Bestimmtheit festhält und somit nicht nur alle

anderweitig vermittelte Anwendung von Farbe auf metallischem Grunde, sondern namentlich auch alle enkaustische Malerei auf andern Stoffen ausser Betrachtung lässt. Diese Unterscheidung ist seiner Ansicht nach für die Erkenntniss des Ursprunges der Emailmalerei von erheblicher Wichtigkeit, indem bisher, wie er bemerkt, das Durcheinanderwerfen der verschiedenen enkaustischen Malarten zu nicht ganz wohlbegründeten Ansichten geführt habe. Die herrschende Meinung ist, dass die Emailmalerei bei den Aegyptern, den Griechen und Römern bekannt und geübt worden sei. Der Verfasser widerspricht dem mit Ueberzeugung: die farbigen Glasuren antiker Terracotten und ähnliche Arbeiten verstatteten es keinesweges, auf gleichzeitige Schmelzmalerei auf Metall zurückzuschliessen; die scheinbaren Emailfarben auf antiken Metallgegenständen seien bisher noch nicht entschieden als solche nachgewiesen oder bestimmt als das Gegentheil nachzuweisen; um jene leuchtenden Effekte hervorzubringen, welche nachmals das Auszeichnende des farbigen Emails ausmachen, seien häufig andre unbehülfliche Mittel angewandt, zu denen gewiss keine Veranlassung vorgelegen hätte, wenn die Emailmalerei irgendwie verbreitet gewesen wäre; und wäre sie im Alterthum nur irgend bekannt gewesen, so würde ohne allen Zweifel die ausgedehnteste, durch zweifellose Denkmäler bestätigte Verbreitung die Folge davon gewesen sein, da diese Technik dem antiken Kunstluxus, zumal der römischen Zeit, so fördernd entgegengekommen wäre. Der Verfasser geht hiebei auf verschiedene antike Denkmäler mit näherer Darlegung ihrer Beschaffenheit ein. Von entscheidender Bedeutung aber ist ihm die Stelle in Philostrat's „Gemälden" (I, 28), in welcher der griechische Rhetor (zu Anfange des dritten Jahrhunderts vor Chr.) bei Erwähnung des buntgeschmückten Geschirres, welches die Pferde eines Reiterbildes tragen, sagt: „Es wird berichtet, dass die dem Ocean benachbarten Barbaren diese Farben dem glühenden Erze auflegen, dass diese fest bleiben und wie Stein erhärten und dass das Gemälde eine stetige Dauer hat." Der Verfasser bezieht dies, wie Andre, auf die Gallier (für deren Namen wir vielleicht, um die unbestimmte Aeusserung Philostrat's nicht zu eng einzuschliessen, den allgemeineren Namen der Celten setzen dürfen). Er weist sodann eine erhebliche Anzahl emaillirter metallener Schmuckgegenstände nach, die aus gallischen, gallo-belgischen und englischen Gräbern herrühren, während in Italien Nichts der Art, in den germanischen Ländern nur ganz vereinzelt ein oder ein andres Beispiel gefunden sei. Er schliesst hienach mit der Annahme, dass die Erfindung und erste Anwendung des Emails in der That demjenigen Lande angehöre, in welchem nachmals die weitere künstlerische Verwendung desselben zur eigentlichen Blüthe gelangte.

Es möchte indess doch in Frage stehen, ob die Archäologen den Untersuchungen und Schlussfolgerungen des Verfassers überall beizupflichten und gleich ihm die Ehre jener Erfindung seinem Vaterlande zuzuschreiben geneigt sein werden. Es frägt sich, ob der Verfasser in der That den antiken Denkmälervorrath genügend kennt, ob er alles dahin Gehörige in der erforderlichen Weise zu untersuchen im Stande war. Dussieux, in seinen *Recherches sur l'histoire de la peinture sur émail*, p. 31 ff., bezeichnet ein, in einem römischen Grabe der Grafschaft Essex in England gefundenes zierlich emaillirtes Bronzegefäss als Hauptbeispiel der von den Römern geübten Weise dieser Technik; Hr. de Laborde spricht von dem-

selben gar nicht. Unter den ägyptischen Denkmälern des Louvre erwähnt er selber eines Sperberfigürchens von der Höhe eines Zolles, dessen Fläche, zwischen erhaben stehenden Goldlinien, mit farbigen Füllungen versehen ist; die letzteren sind auch ihm zuerst als Email erschienen, und er bezweifelt diese ihre stoffliche Eigenschaft vorzugsweise nur desshalb, weil es ein ganz vereinzelt stehendes Beispiel sei. Es sind diesem einen aber noch eine erhebliche Anzahl andrer Beispiele hinzuzufügen, — jenem glänzenden Goldfunde angehörig, den Ferlini zu Meroë gemacht hatte und der sich jetzt in dem ägyptischen Museum zu Berlin befindet. Diese prächtigen Schmuckgegenstände waren bekanntlich ohne Zweifel für eine der äthiopischen Königinnen gefertigt und tragen, bis auf einzelne Gegenstände von griechischer Form, das ägyptische Gepräge. Vier grosse und breite goldne Armbänder, mehrere Halsketten, andre kleinere Stücke sind reich mit farbiger Zierde versehen, die ebenfalls zumeist zwischen erhaben stehenden Goldfäden (je nach dem Charakter der dargestellten Einzelfiguren, aus denen die Dekoration besteht,) — in der Weise der von den Franzosen sogenannten *Émaux cloisonnés*, angebracht sind. Die Farben sind helleres und dunkleres Blau, Grün, auch Weiss und Schwarz zur Darstellung des beliebten symbolischen Ornamentes in der Form des Auges. Alle diese Farben erscheinen durchaus als ein harter Schmelz, der flüssig in die Füllungen eingelassen und in diesen in nicht gleichartiger Fläche erhärtet ist. Wesentlich verschieden von ihnen ist eine ausserdem vorkommende rothe Füllung, die sich ebenso bestimmt als Incrustation, als aus eingekitteten geschliffenen Steinchen bestehend, erkennen lässt. Auch kann ich ausserdem, nach einer mir freundlichst mitgetheilten Notiz des Hrn. Dr. Brugsch, noch ein grosses, mit dem Uräus versehenes goldnes Stirnband anführen, welches sich im ägyptischen Museum zu Leyden befindet und an seiner Aussenfläche blau emaillirt und mit farbigen Steinen besetzt ist. Die Sorge für den Ruhm seines Vaterlandes scheint Hrn. de L. doch etwas zu weit geführt zu haben, wenn auch nicht zu läugnen sein wird, dass jene Aeusserung des Philostrat immerhin nicht ganz aus der Luft gegriffen sein dürfte. —

Für die dunkeln Jahrhunderte des Mittelalters, nach jenen Beispielen celtischer Gräber, welche der Verfasser als die ersten der Emailmalerei bezeichnet, vom siebenten bis elften Jahrhundert, verschwindet der Faden sofort fast gänzlich wieder; doch fehlt es wenigstens nicht durchaus an Andeutungen, die die Fortdauer des technischen Betriebes voraussetzen lassen. Dann folgt die grosse Kunstthätigkeit von Limoges, wo eine umfassende Industrie für den in Rede stehenden Zweck sich bereits in jener dunkeln Epoche musste herangebildet haben und wo, vom Ausgange des elften Jahrhunderts ab, das zwölfte, dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hindurch eine überaus grosse Menge dekorativer Kunstwerke unter thunlicher Verwendung des farbigen Emails entstanden ist. Es sind jene alterthümlichen, besonders kirchlichen Utensilien, wie solche auch bei uns nicht selten vorkommen, aus Kupfer bestehend oder mit kupfernen Platten bedeckt, deren Oberfläche mehr oder weniger durch das aufgelegte Email geschmückt ist. Das letztere ist hier in vertieften Feldern angebracht, in der Art, dass die einzelne Farbe in der Regel von dem Metallrand, welcher ihr Ausbreiten, ihre Vermischung mit andrer Farbe verhindern sollte, umschlossen ist. Das einfache Verfahren hat hiebei zu mannigfach verschiedener Behandlungsweise Veranlassung gegeben; theils ist nur der

Grund der bildlichen Darstellung mit farbigem Email versehen, während die Figuren silhouettenartig ausgespart, vergoldet und ihre Einzeltheile in gravirter Zeichnung angegeben sind; theils ist umgekehrt der Grund das stehengebliebene (vergoldete) Kupfer und die figürliche Darstellung farbig; theils ist Alles mit Farbe bedeckt, und die Metallränder, welche die einzelnen Tönen scheiden, laufen dann, die Conture der Zeichnung bildend, als feine vergoldete Linien dazwischen hin. Der französische Kunstausdruck für diese ältere Gattung ist der der *Émaux en taille d'épargne*, der Emaillen mit ausgesparter Zeichnung.

Der Verfasser bezeichnet die Anfertigung dieser Arbeiten als ein fast unbedingtes Monopol von Limoges. „Wir schreiben (so sagt er, p. 32,) dieser Stadt ohne Unterschied alle diejenigen Emaillen auf Kupfer zu, welche nicht von andern Ländern in Anspruch genommen werden, welche von ihnen nicht mit den sicheren und unwiderleglichen Gründen, die auf der modernen Kritik beruhen, in Anspruch genommen werden.“ Dieser zuversichtlichen Behauptung fehlt es im Verlauf des Werkes wiederum ein wenig an der erforderlichen Unterlage; auch ist sie, trotz des zuversichtlichen Klanges, ein wenig zu dehnbar, nach verschiedenen Seiten hin. Wir Andern, in deren Heimat dergleichen Arbeiten, wie schon angedeutet, eben auch nicht zu den Seltenheiten gehören, könnten ziemlich mit demselben Rechte dem Verfasser nur diejenigen Stücke als Limousiner Fabrikat abtreten, bei denen er den Limousiner Ursprung mit denselben guten Gründen nachgewiesen hätte; welches Letztere seine Schwierigkeiten haben dürfte. Das deutsche Rheinland, namentlich die Diöcese von Köln, ist sehr reich an alten Emailwerken der in Rede stehenden Art; ich kenne ziemlich die ganze Masse dieses Denkmälervorrathes, die sich in der preussischen Rheinprovinz nordwärts bis Kaiserswerth befindet, aus eigner Anschauung und muss es freilich gestehen, dass ich einstweilen für keines einen bestimmten Nachweis in Betreff seines Ursprunges beizubringen vermag: sollten sie aber darum unbedingt nichts Andres sein, als Handelsartikel, welche von Limoges ausgeführt worden? Einen Vergleich zwischen ihnen und unzweifelhaften Limousiner Arbeiten anzustellen, bin ich ebenfalls ausser Stande. Aber ein besserer Gewährsmann, Jules Labarte, in seiner gelehrten *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Dumenil*, — einem Werke, dessen Lob nach Hrn. de Laborde's eignen Worten überflüssig ist, da dies durchaus allgemein anerkannt werde, sagt (p. 153) von jenen rheinländischen Emaillen: „Obgleich ihre Ausführung völlig identisch ist mit der der Limousiner Emaillen, so haben sie doch ein Etwas in ihrer Erscheinung, das einem geübten Auge sie von diesen zu unterscheiden verstattet.“ Er erwähnt darauf eines in der preussischen Rheinprovinz angekauften Werkes der Art, welches sich seit einiger Zeit in der Kirche von St. Denis, auf dem Altar im Grunde der Absis, befindet. „Die darauf befindlichen Figuren (so sagt er) haben Nimben aus Email, ausgestattet mit feinen Verzierungen aus Metall, die nach dem Limousiner Verfahren ausgeführt sind: nichtsdestoweniger ist es beim Anblick des Monumentes leicht zu erkennen, dass dasselbe ganz und gar der deutschen Kunst angehört.“ Ich erlaube mir, auch noch darauf hinzudeuten, dass ich bereits in meiner Beschreibung der Sammlung der Berliner Kunstkammer (S. 15) einige alte Emaillen angeführt habe, deren künstlerische Behandlung geradehin an die in oberdeutschen Miniaturen übliche erinnert. Es dürfte das Urtheil minder vorweg nehmen heissen

und mit einer naiven Kritik besser übereinstimmen, wenn wir die Eigenschaft der Stadt Limoges als eines Hauptfabrikortes für diesen Zweig der Kunstindustrie, und schon für die in Rede stehende mittelalterliche Zeit, immerhin anerkennen, dabei aber auch zugestehen, dass diese einfache und, wie der Verfasser selbst bestätigt, nur selten durch ein besondres Kunstverdienst ausgezeichnete Technik ebenso gut auch an andern Orten, und zum Theil vielleicht in nicht ganz unerheblichem Umfange, geübt sein möge.

Den allgemeinen Entwickelungsgang der Limousiner Emailarbeiten für die in Rede stehende Epoche, abgesehen von vielen Einzel-Ausnahmen und diesen oder jenen Besonderheiten, bezeichnet der Verfasser (p. 40) mit folgenden Worten:

„Die Figuren emaillirt, das Nackte farbig, der Grund durch das vergoldete Metall gebildet, — elftes und zwölftes Jahrhundert.

„Die Figuren zur Hälfte emaillirt, zur Hälfte ausgespart, das Nackte weiss, — Ende des zwölften Jahrhunderts.

„Die Silhouette der Figuren im Metall ausgespart, ihre Details durch gravirte Linien angegeben, der Grund Email, zuerst grünlich, blau und gelb, hernach ein glänzendes Azurblau, — Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.

„Uebereinstimmung der Emaillen, was ihre Tinten betrifft, während der ganzen Zeit des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts; wobei die Unterschiede der Epochen nur nach dem Charakter der Zeichnung und der Sicherheit des Stiches festgestellt werden können. Für die, bei Reliefs angewandten Emaillen dient die Ciselirung als Wegweiser.“

Im dreizehnten Jahrhundert taucht der Name eines Limousiner Meisters dieses Kunstfaches auf, indem ein im Louvre befindliches Ciborium, mit acht Apostel- und sechzehn Engelgestalten geschmückt, die Inschrift trägt: *Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum.* (d. L., p. 47, No. 31). Ein individuell künstlerisches Element macht sich indess nicht weiter geltend, vielmehr gewinnt das ganze Fach nur mehr und mehr den Charakter eines handwerklich industriellen Betriebes, lange Zeit hindurch, wie angedeutet, auf gleicher Stufe beharrend. Auch war es die nur handwerkliche Verwendung der Emailfarben, ihre Unfähigkeit, in solcher Weise zur Hervorbringung wirklich künstlerischer Zwecke zu dienen, was dahin führte, dass man in der Darstellung der Figuren der Farbe ganz entsagte und hier einfach den Grabstichel vorwalten liess.

Nachdem der Verfasser die *Émaux en taille d'épargne* besprochen, die, ihrem wenig werthvollen Stoffe entsprechend, in grösserer Anzahl erhalten sind (87 Nummern in der Sammlung des Louvre), geht er auf die andern Gattungen der Emailmalerei über, die theils gleichzeitig mit jenen, theils einer nächstfolgenden Zeit angehörig, auf kostbaren Stoffen — auf Gold oder vergoldetem Silber — ausgeführt wurden, deren häufiger Anwendung in gleichzeitigen Urkunden gedacht wird, von denen aber nur eine geringe Anzahl von Beispielen erhalten ist. Dies sind zunächst die nielloartigen Emaillen *(Émaux de Niellure)*, in denen die gravirten breiten Umrisse durch einen schwarzen (gelegentlich auch farbigen) Schmelz ausgefüllt wurden, bis, bei feinerer Strichbehandlung, die den derberen Stoff des Schmelzes nicht mehr in geeigneter Weise aufzunehmen verstattete, zur Anwendung des eigentlichen Niello (einer Mischung von Schwefel, Blei und Silber) geschritten wurde. Ferner die sogenannten *Émaux cloisonnés*, die Emaillen mit Zwischenfäden zwischen den Farben, welche das bei den

Emaillen mit vollständig ausgesparter Zeichnung Bewirkte im kostbaren Stoff durch das umgekehrte Verfahren erreichten, indem nämlich die Goldconture, welche die einzelnen kleinen Farbenflächen trennen sollten, auf die Platte erhaben aufgelöthet wurden. Beide Gattungen gehören besonders der byzantinischen Kunst oder deren wirklicher Nachahmung an; eins der Hauptwerke der letzteren ist die berühmte Palla d'oro in S. Marco zu Venedig. — Eine dritte, wesentlich abweichende Gattung ist die der Relief-Emaillen, der *Émaux de basse taille.* Diese führt den Blick zunächst nach Italien und zu einer höheren künstlerischen Absicht. Die bildliche Darstellung wird hier in zartem Relief gearbeitet und sodann mit einer Lasur leuchtender Emailfarben bedeckt, welche, dünner an den erhabenen Stellen, voller und somit schattiger in den Tiefen, ein zierliches malerisches Spiel hervorbringen. Es ist vornehmlich diese elegante Technik, die in der letzten Zeit des Mittelalters, auch noch in der der Renaissance, eigenthümlich anziehende Werke hat entstehen lassen [1]. Auf die einzelnen Anführungen des Verfassers in Betreff des Einzelnen, auch der Mischgattungen, welche aus zufälliger Verbindung des Einen mit dem Andern entstehen, näher einzugehen, würde uns hier zu weit führen.

Alles bisher Besprochene (120 Seiten des vorliegenden Werkes) bildet fast nur die Einleitung zu dem Folgenden, welches die *Émaux des peintres*, die Maler-Emaillen behandelt, jene Arbeiten auf Kupferplatten und den mannigfachsten Kupfergeräthen, in denen um den Beginn der modernen Zeit, — seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, — die Technik des Emails zuerst zu einer eigentlich durchgebildeten, selbständigen Malerei benutzt und der alte Ruhm von Limoges erneut und zugleich zu einer höheren Stufe entwickelt ward.

Die Ansicht des Verfassers über die Anfänge dieses Kunstzweiges, der in der That von der bisherigen Verwendung der Emailfarben so wesentlich abweicht, ist ohne Zweifel vollkommen in der Natur der Sache und den Verhältnissen begründet. Es handelte sich zunächst um eine handwerkliche, wohlfeile Nachbildung der künstlerisch anziehenden, sehr geschätzten und zugleich kostbaren Relief-Emaillen; und es war nur der alte industrielle Sinn der Limousiner, der hierin Gelegenheit zur neuen Bethätigung fand. Statt des zarten, aus kostbarem Metall gearbeiteten Reliefs wurde einfach eine Umriss- und Schattenzeichnung mit einem dunkeln Email auf eine Kupferplatte aufgetragen, dieselbe dann mit glänzenden Lasurfarben bedeckt und an den Stellen, wo bei den Relief-Emaillen der Grund deutlicher durchschimmerte, mit aufgesetzten Goldlichtern versehen. Es war die in der genannten Epoche zu höherer Selbständigkeit ausgebildete Glasmalerei, die solchem Verfahren die bequemen Mittel darbot; es

[1]) Ein Hauptwerk italienischer Emailmalerei bildet das grosse, mit zahlreichen Tafeln geschmückte Reliquiar im Dome von Orvieto, dessen Darstellungen durch della Valle und d'Agincourt herausgegeben sind. Es ist, nach inschriftlicher Angabe, von einem Goldschmied von Siena, Meister Ugolino, und dessen Gehülfen im Jahre 1338 gefertigt worden. Für die Reisenden pflegt es unsichtbar zu sein, indem der dasselbe umhüllende Schrein nur zu einer bestimmten Festeszeit geöffnet, im Uebrigen aber durch vier, in verschiedenen Händen befindliche Schlüssel verschlossen gehalten wird. J. Labarte, a, a. O., p. 171 ff., glaubt mit Bestimmtheit voraussetzen zu dürfen, dass die Tafeln dieses Werkes dem Fache der Relief-Emaillen angehören. Sollte darüber vielleicht anderweit eine sichre Auskunft zu schaffen sein?

war die in der Glasmalerei übliche Stylistik, — zugleich aber auch die der damals blühenden französisch-flandrischen Miniaturmalerei, die der ersten Uebung der selbständigen Emailmalerei die Typen der Darstellung an die Hand gab. Die letztere erscheint zu Anfange noch zwischen den Behandlungsweisen jener beiden Malkünste schwankend, gewinnt aber bald die Eigenthümlichkeit, dass, neben zuerst violettlichen, dann weisslichen Carnationen, die leuchtendsten Gewandfarben sich höchst wirksam aus dem besonders gern angewandten schwarzen Grunde abheben.

Der erste namhafte Emailmaler, Jean Pénicaud der ältere, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts thätig, gehört noch entschieden dieser Richtung an. Der Louvre besitzt keine Arbeit seiner Hand; unter seinen, in andern Sammlungen zerstreuten Werken zeichnet sich ein schönes Triptychon mit der Darstellung der Kreuzigung auf der Mitteltafel aus, welches sich in der Berliner Kunstkammer (S. 135, No. 211 meiner Beschreibung) befindet. Etwa mit dem vierten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts treten aber, neben gleichzeitig beginnender lebhafter königlicher Förderung, italienische Einflüsse hinzu, die für Styl und Behandlung auch dieser Kunstgattung von wesentlicher Bedeutung sind. „Gleichwohl (so sagt der Verfasser) war der italienische Einfluss nicht einseitig vorherrschend, und wir verdanken der räumlichen Entfernung zwischen Limoges und dem Hofe von Frankreich das festere Beharren des französischen Charakters. Die reizenden Copien der Portraits von Fr. Clouet, der der nationalen Behandlungsweise treu geblieben war; die Nachahmung der Compositionen des Delaune, der nur halb der italienischen Richtung folgte, und der französischen und deutschen kleinen Meister, die von dieser Richtung nur den Widerschein hatten, alles dies ohne sonderliche Unterscheidung, aber stets mit Geschmack durch einander gemischt und in einander aufgehend, gestaltet sich zu einer Art von Styl, welcher Limoges eigenthümlich ist, den man auf den ersten Blick erkennt und der der Emailmalerei auf die Dauer angehört.“ Aber freilich, — und auch darauf deutet der Verfasser hin, — bleibt die Emailmalerei ein künstlerischer Nebenzweig, der zwischen der Abhängigkeit von dekorativen Zwecken und dem Streben nach Selbständigkeit auf Kosten dieser Zwecke schwankend erscheint und daher, neben einzelnen schätzbaren Ausnahmen, seine handwerkliche Grundlage wiederum nicht zu verleugnen vermag.

Die Reihe der namhaften französischen Emailmaler, seit der bestimmteren Ausprägung der Richtung, welche dies Kunstfach einschlagen sollte, ist nicht unbeträchtlich; Namen, Chiffern, Jahrzahlen auf ihren Arbeiten, auch andre urkundliche Zeugnisse dienen dazu, sie festzustellen; ebenfalls zahlreiche Nachahmer und Mitstrebende ohne Namen reihen sich ihnen an. Der Verfasser hat es sich angelegen sein lassen, unter Berücksichtigung des reichlich vorhandenen Materials, diese Verhältnisse in möglichster Klarheit darzulegen. Er führt zunächst die verschiedenen Künstler der Familie Pénicaud an, welche sich jenem älteren Meister anschliessen: Jean Pénicaud II, vermuthlich einen jüngeren Bruder desselben, bei dem sich der Uebergang aus dem ängstlicheren Style der Miniatoren in den freieren der italienischen Richtung ankündigt; Jean Pénicaud III, vermuthlich einen Sohn des letzteren, „das grosse Talent und den Ruhm von Limoges“, einen Künstler, der insbesondere der Richtung des Parmigianino folgt, der aber stets frei erscheint und dessen Werke zumeist, — in der glücklichen Bescheidenheit, die gerade bei der schwierigen Technik dieses Faches die

günstigsten Erfolge anbahnt, — aus Grisaillen mit einfach gefärbter Carnation bestehen; Pierre Pénicaud, vermuthlich einen Bruder des vorigen, als dessen manierirter Nachahmer er erscheint. Es folgt sodann Léonard Limosin, derjenige unter den Emailmalern, dessen Name fast einzig bereits vor den neueren Forschungen über dieses Fach bekannt war, den Franz I, ihn zu seinem Maler und Kammerdiener ernennend, besonders ausgezeichnet hatte und dessen Werke die Franzosen als die eigentlichen Glanzpunkte der Emailmalerei preisen. Auch der Verfasser hat ihm einen längeren Artikel gewidmet und darin seine lange künstlerische Laufbahn nach der ansehnlichen Zahl feststehender Daten verfolgt. Er scheint um 1505 geboren zu sein; seine Emaillen beginnen mit dem Jahre 1532 und reichen bis 1574; im folgenden Jahre scheint er gestorben zu sein. „Er hat (so sagt der Verfasser bezüglich seiner Technik im Email) Alles versucht, zuerst um die Wirkungen zu prüfen, dann, um sie zu vermannigfaltigen. Niemand hat die Grisaillen auf schwarzem oder blauem Grunde und die tingirten Grisaillen, die sich bei ihm wie Malereien beleben, besser anzuwenden gewusst. Wenn er farbig malt, so ist dies im französischen Geschmack, klar, leicht, brillant, und die Töne seiner Emaillen sind besser abgestuft, als in irgend welchen andern Arbeiten des Faches. Die Folie, die er unterlegt, wirkt Wunder, er braucht sie im Ueberfluss, er missbraucht sie nie. Hervorgegangen aus der Schule von Fontainebleau, besitzt er die besseren Eigenschaften derselben, — aber freilich auch ihre Mängel; der hervorstechendste der letzteren ist der Mangel an eigentlicher Originalität.“ Der Verfasser zählt als Werke seiner Hand, die sich im Louvre befinden, 99 Stücke auf. — Unter seinen zahlreichen Nachahmern kommt der Name eines Isaac Martin vor.

Ein andrer, sehr thätiger Meister, dessen Arbeiten von 1534 bis 1578 reichen und von dem der Verfasser, als im Louvre befindlich, 43 Stücke anführt, ist Pierre Raymond. Mit diesem Namen bezeichnet ihn der Verfasser, einer urkundlichen Notiz folgend. Er selbst schreibt sich sehr verschiedenartig, zumeist P. Rexmon, auch (nach der Angabe von Didier-Petit [1]), die zu bezweifeln kein Grund vorhanden ist, obgleich der Verfasser dies thut) P. Rexman. Hieraus (bei einer an sich ganz plausibeln Verdoppelung des n am Schlusse des Namens) hat man auf einen deutschen Ursprung des Künstlers muthmaassen zu dürfen geglaubt. Der Verfasser erwartet für Letzteres die Beweise: sollten deren zu finden sein, so würden sie — nach unsrer Ansicht — immer von geringem Belange bleiben, da der Künstler, welches Herkommens er auch sein möge, in seiner Thätigkeit doch entschieden der Schule von Limoges angehörig erscheint. Wir kennen (z. B. in der Berliner Sammlung) sehr schätzbare Arbeiten seiner Hand. Der Verfasser unterscheidet in ihm ziemlich streng den Künstler von dem Handwerker, der, in letzterer Beziehung, eine Menge untergeordneter Arbeiten, ohne an ihrer Bezeichnung mit seinem Namen oder seiner Chiffre ein Bedenken zu nehmen, in die Welt habe laufen lassen; er macht ihm dies (p. 205) zum sehr ernstlichen Vorwurf, obgleich er an einer andern Stelle seines Werkes (p. 228) selbst darauf hindeutet, dass Rexmon's ehemalige Zöglinge, bei der Beliebtheit seiner Arbeiten, die ihrigen gern als aus seiner Werkstatt herrührende Leistungen verkauft hätten. Es dürfte

[1]) *Catalogue de la collection d'objets d'art formée à Lyon par M. Didier-Petit, introd, p. 26.*

also in Frage kommen, in wiefern überhaupt allen Chiffern seines Namens auf den roheren Arbeiten zu trauen ist. Aber auch in Betreff seiner künstlerischen Verdienste spricht sich der Verfasser mit einer gewissen Zweideutigkeit aus; seine Zeichnung, sagt er, sei, wenn nicht untadelhaft, so doch „wenigstens erträglich“, was mit unsrer Ansicht von Rexmon's Leistungen nicht ganz übereinstimmen will. Es scheint, als fürchte der Verfasser, der Mann könne doch vielleicht ein Deutscher sein, und es sei selbst für diesen unwahrscheinlichen Fall dafür zu sorgen, dass der ausschliessliche Ruhm der Emailmalerei unsern werthen Nachbarn jenseit der Ardennen erhalten bleibe.

Auf eine Anzahl anonymer oder, wenn ihre Werke auch mit Chiffern versehen sind, doch nicht näher nachzuweisender Emailmaler folgen dann die der Familien Courtois und Court, die der Verfasser, gleich seinen Vorgängern, auf Grund urkundlicher Quellen bestimmt unterscheidet und denen sich einzelne Andre einreihen: — Pierre Courtois, ein energischer, doch etwas roh manierirter Meister, — Jean Courtois, brillant und fein, doch ohne Geist, — Jean de Court, ein sehr manierirter Künstler, — Jean Court, mit dem Beinamen Vigier, ein Künstler, der die Verdienste von P. Rexmon und Léonard Limosin, nur ohne die eigenthümliche Eleganz des letzteren zu vereinigen weiss, Martin Didier oder Pape, der sich durch besondre Grösse des Styles auszeichnet; — ferner Susanne de Court (Tochter des Jean de C.) und Jean Limosin, mit denen, um den Schluss des sechzehnten Jahrhunderts, wiederum der rein handwerkliche Betrieb beginnt. Der letztere wird sodann, bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein, ebenfalls durch eine Reihe von Namen vertreten: durch Joseph Limosin, Martial Raymond, mehrere Maler der Familie Nouailher, namentlich Pierre und Jean-Baptiste, durch die sehr thätigen Noël und Jean Laudin, u. A. m. — Auch noch ein ehrlicher deutscher Name, „L. de Sandrart“, von dem sich ein so bezeichnetes Stück mit der Jahrzahl 1710 in der Berliner Kunstkammer befindet, gehört mit in diese Reihe. Der Name ist dem Verfasser wiederum ein wenig unbequem gewesen; er meint zwar, sie wären in Frankreich reich genug an Emailmalern; doch sagt er: man fordre den Künstler von unsrer Seite „zurück“, auch sei das de vor dem Namen jedenfalls nicht deutsch (als ob die liebenswürdige Sitte unsrer guten Vorfahren, sich zu latinisiren oder zu französiren, nicht durch hundert und aber hundert Beispiele bekannt wäre!). Sollte der Verfasser ihn übrigens, auf eine oder die andre Weise, für Frankreich gewinnen können, so wollen wir ihm diese, an sich freilich sehr unbedeutende Eroberung willig zugestehen.

Das vorliegende Werk ist, wie auch die auf dem Titel enthaltene Bemerkung angiebt, nur ein erster Theil. Ueber den Inhalt des zu erwartenden zweiten Theils ist noch keine nähere Auskunft gegeben; doch geht aus mehrfacher vorläufiger Bezugnahme auf denselben hervor, dass er ein erläuterndes Glossar und Dokumente enthalten wird, welche letzteren für die Verwendung der Werke der Emailkunst, im gesammten culturgeschichtlichen Zusammenhange, und vorzugsweise für die Werke kostbaren Stoffes, von denen nur wenig Beispiele auf unsre Zeit gekommen, von wesentlicher Bedeutung sein dürften. Die bewährten Verdienste des Verfassers in derartigen urkundlichen Studien und deren Verarbeitung werden sich hier ohne Zweifel aufs Neue in fruchtreicher Weise bestätigen.

Geschichte des Kostüms. Die Tracht, die baulichen Einrichtungen und das Geräth der vornehmsten Völker der östlichen Erdhälfte. Von Hermann Weiss. Erste Abtheilung; erster Theil. Berlin, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung. 1853. (XXII u. 406 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1853, No. 30.)

Die darstellende Kunst hat schon seit geraumer Zeit das Streben, ihren Gebilden das Gepräge des geschichtlich Angemessenen zu geben, sie in derjenigen Erscheinung vorzuführen, welche das historische Bedingniss fordert. Es genügt ihr nicht mehr, ihre Gestalten nur etwa zu Trägern der subjectiven Empfindungen, die das Gemüth des schaffenden Künstlers erfüllen, zu machen, nur etwa das allgemein Menschliche an ihnen herauszukehren; sie findet sich auch mit den herkömmlichen conventionellen Andeutungen, welche bisher zur Bezeichnung der einen oder der andern weltgeschichtlichen Epoche dienen sollten, in keiner Weise mehr befriedigt. Sie verlangt eine vollkommen objective Charakteristik, eine solche, welche das darzustellende Ereigniss mit seinen Persönlichkeiten und Umgebungen als das Ergebniss bestimmter geschichtlicher und culturgeschichtlicher Entwickelungsmomente erkennen lässt und das hiezu Nöthige in voller Entschiedenheit durchführt. Es ist die energische wissenschaftliche Entwickelung der neueren Zeit, welche, wie auf viele andre Gebiete des Lebens, so hierin auch auf die Kunst ihren unausweislichen Einfluss kundgiebt, — welche von der Kunst in dieser Beziehung vielleicht ihren schönsten Lohn erwarten darf. Was die Wissenschaft erforscht, hat die Kunst zur lebendigen Gestalt durchzubilden; aber auch die Kunst selbst wird sich im Verfolgen dieser Richtung, — wenn sie es will und äussere Ungunst ihr nicht zu hemmend gegenübersteht, — wiederum zu Leistungen höchsten Ranges, zu eigenthümlichen, die noch keine frühere Zeit kannte, entwickeln.

Solchem Streben zu genügen, wird freilich ein ernstliches Studium erfordert. Der Künstler muss nicht bloss die Begebenheit an sich, die er darstellen will, nicht bloss den Geist, das innere Lebensgefühl der geschichtlichen Epoche, welcher diese Begebenheit angehört, der volksthümlichen Zustände, aus denen sie hervorgegangen ist, kennen; er muss zugleich mit allem Aeusseren, was die Erscheinungen des Lebens in dieser geschichtlichen Epoche bedingte, und mit der eigenen Entwickelung desselben vertraut sein. Jenes ist Sache der allgemeinen Bildung, dies die Sache des eigentlich künstlerischen Spezialstudiums. In der That ist die Geschichte des Kostüms — mit welchem Worte wir jene äusseren Dinge zu bezeichnen pflegen — heutiges Tages für den darstellenden Künstler ein ebenso wesentliches Studium, wie z. B. das der Anatomie und der Perspective.

Es sieht aber mit diesem Studium und zunächst mit den Mitteln desselben bisher noch wenig erfreulich aus. An Material fehlt es nicht. Wir besitzen Werke, aus grossen Reihefolgen dickleibiger Foliobände bestehend, die das Kostüm einzelner Nationen, sowie derer der gesammten Welt abhandeln; wir haben eine Ueberfülle bildlicher Beispielsammlungen für mehr oder weniger ausgedehnte Epochen; wir finden Einzelheiten

selbständig in einer Menge kleiner Schriften, auch mehr oder minder beiläufig in andern Werken mitgetheilt und besprochen. Die zum Studium der Kostümgeschichte erforderliche Bibliothek würde bereits ein ganz ansehnliches Lokal anfüllen. Aber schon die fast ungeheuerliche Weitschichtigkeit dieses Materials macht das Studium für den, dem es doch nur Mittel zum Zweck ist, geradehin unausführbar. Es kommt ihm naturgemäss auf hundertfältige Einzelheiten an, und diese soll er sich aus hunderten verschiedener Werke zusammensuchen; es kommt ihm auf Zuverlässigkeit an und er findet, falls seine Natur überhaupt nur zu einiger kritischen Beobachtung geneigt ist, dass unter hundert Fällen vielleicht zwei sind, die ihn die Sache erschöpfend kennen lehren und die ihm eine nur einigermaassen sichere Bürgschaft für die richtige Zeitbestimmung des Mitgetheilten geben. Es kommt ihm auf einen verständigen Führer durch diese Wirrnisse an, und er sieht sich überall auf seine eignen Kräfte angewiesen. So ist alles kostümgeschichtliche Studium unsrer Künstler bisher nur ein dilettantistisches gewesen; sobald sie über den engen Kreis, für den zufällig Ueberliefertes vorliegen mochte, hinausschritten, musste sich der Mangel des eigentlich genetischen Verständnisses ohne Weiteres kundgeben. So hat es unsre Kunst, trotz des allgemein gefühlten Bedürfnisses, noch in keiner Weise dahin gebracht, auf dem ersehnten historischen Pfade sich nur irgendwie mit Sicherheit und Folgerichtigkeit zu bewegen.

Das in der Ueberschrift genannte Werk ist es, welches, soviel aus dem vorliegenden ersten Bande zu erkennen, dem kostümgeschichtlichen Studium die erforderliche sichre Begründung gewähren wird, indem es von einer vollständigen Kenntniss des Materials ausgeht, das Ganze wie das Einzelne kritisch sichtet, die Fülle der Gegenstände in strenger Folgerichtigkeit vorführt und zur bestimmten selbständigen Auffassung überall diejenigen Gesichtspunkte giebt, welche auf einer wissenschaftlich geschichtlichen Anschauung beruhen. Der Verfasser, ursprünglich Maler, ist ebenso sehr Künstler wie Mann der wissenschaftlichen Forschung: er verbindet in sich die beiden Eigenschaften, ohne welche ein Werk wie das vorliegende überhaupt nicht durchzuführen wäre; er vereinigt damit noch, als ein drittes sehr Wesentliches, dasjenige praktische Geschick, welches zur übersichtlichen, verständigen Ordnung eines aus tausend und aber tausend Einzelheiten erwachsenen Materiales nöthig ist. Ein Buch der Unterhaltungslectüre, der geistreich spielenden Darstellung zu schaffen (wozu der Stoff auch wohl Anlass geben konnte), lag nicht in seiner Absicht; sein Werk ist für das strenge Studium bestimmt, als ein solches behandelt und als ein solches aufzufassen. Wer das Buch mit Ernst in die Hand nimmt, wird sich bald überzeugen, dass dasselbe einer tieferen Auffassung so wenig entbehrt, wie es mit bewusster Kritik, mit künstlerischem Scharfblick, mit handwerklicher Sicherheit gearbeitet ist.

Der Umfang des Werkes ist durch den Haupttitel angedeutet. Der Verfasser hat sich weder auf den engsten Begriff des Wortes Kostüm — auf die Tracht — eingeschränkt, noch dasselbe in seinem weitesten Begriffe genommen, nach welchem es auch auf eine Darstellung der Sitten, Gebräuche, Institutionen etc. ankommen würde. Sein Zweck war: eine Darstellung der „tastbaren Resultate" der Culturgeschichte, also neben der Geschichte der Tracht auch die der baulichen Einrichtungen und des Geräthes, d. h. eben derjenigen Dinge zu geben, deren genaue Kenntniss Bedürfniss aller darstellenden Kunst ist. Er beschränkt sich dabei auf die

vornehmsten Völker der östlichen Erdhälfte, d. h. auf diejenigen, welche bis auf die neuere Zeit das eigentliche Leben der Geschichte ausgemacht haben. Das Ganze sondert sich, dem Vorwort zufolge, in drei Hauptabschnitte, von denen der erste die vornehmsten Völker des Alterthums, der zweite die des Mittelalters, der dritte die modernen Völker enthält. Jeder von diesen Abschnitten zerfällt sodann in verschiedene Unterabtheilungen, der Art, dass z. B. der erste Hauptabschnitt in drei Theilen die wichtigsten alten Völker von Afrika, von Asien und von Europa behandelt. Der vorliegende erste Band ist der erste Theil des ersten Abschnittes. Es steht also noch eine Reihe von Bänden in Aussicht. Eine solche, verhältnissmässig umfassende Ausdehnung war aber nöthig, wenn der Verfasser mehr als allgemeine Andeutungen und Grundsätze, wenn er überall auch eine charakteristische Durchführung des Einzelnen geben, — d. h. wenn er den praktischen Zweck seines Werkes erfüllen wollte. Ein Blick in den vorliegenden ersten Band wird es erkennen lassen, dass der Verfasser sich gleichwohl aller möglichen Kürze befleissigt hat und dass diese nur das Ergebniss der vollkommen sicheren Beherrschung des Stoffes ist, ohne welche letztere die Darstellung allerdings nur aufs Neue in jene verwirrende gestaltlose Breite, die auf allen früheren derartigen Versuchen lastet, hätte hinauswaschen müssen.

Der erste Band ist hienach den alten Völkern von Afrika gewidmet. Voran, bis S. 22, geht eine Einleitung, welche, nachdem auf wenigen Seiten die allgemeinsten Grundsätze festgestellt sind, Beispiele für die frühste, rein naturgemässe Gestaltung des Kostüms von einigen wilden Völkern — den Waldindianern in Südamerika und den Küstenbewohnern von Neuholland und der Südspitze Amerika's — entnimmt. Diese Völker gehören allerdings nicht dem Kreise derer an, deren Betrachtung das Werk eigentlich gewidmet ist; aber sie geben, ob auch klimatisch bedingt, doch eine Anschauung von Urzuständen, die bei den Völkern der historischen Entwickelung verwischt sind und von denen sich, mit Vermeidung aller misslichen Phantasiegebilde für primitivste Gestaltungen, gewisse bestimmte Ausgangspunkte verfolgen lassen. Mit S. 23 beginnt die Darstellung des Kostüms der altafrikanischen Völker. Diese zerfällt in zwei Abschnitte, deren erster (bis S. 98) die geschichtslosen Völker des Erdtheiles, der zweite die Aegypter behandelt. An der Betrachtung jener, der Buschmänner, Hottentotten, Kaffern, Neger, Galla's, entwickelt sich, in mannigfacher Abstufung, wiederum das Bild ursprünglicher Zustände, das allen wissenschaftlichen Merkzeichen zufolge heutiges Tages noch dasselbe ist, wie zu jener Zeit, da Aegypten als das eigentliche Culturland des afrikanischen Welttheiles erstand. Sie geben somit wiederum die naturgemässe Unterlage für die Betrachtung der ägyptischen Kostümgeschichte, welche den Hauptinhalt dieses Bandes ausmacht.

In jedem der genannten Einzelabschnitte ist das Material aufs Strengste systematisch angeordnet; eine Uebersicht dieser Anordnung gewährt zunächst das sehr sorgfältig gearbeitete Register, welches dem Buche vorausgesandt ist. Hiedurch hat es der Verfasser möglich gemacht, alles überflüssige Raisonnement zu vermeiden und die Entwickelung so kurz, wie unmittelbar an der Reihenfolge der Gegenstände selbst, ob auch das geringfügigste Detail derselben nicht ausser Acht lassend, zu geben. Für alles Einzelne ist das sicher bezeichnende Wort gefunden, was begreiflicher Weise bei einer Ueberfülle kostümlicher Gegenstände, die unsrer Anschauung

zunächst fremd sind, seine bedeutenden Schwierigkeiten hatte; möglich war dies nur dadurch, dass der Verfasser sein Material sich selbst zuvor, mit allen Mitteln künstlerischer Veranschaulichung, zum entschieden klaren Verständniss gebracht hatte. Für jede Angabe ist die Quelle, auf welcher sie beruht, als Beleg angeführt; für jeden Gegenstand sind die bildlichen Darstellungen namhaft gemacht, die, in der Reihe der betreffenden Werke, seine Abbildung enthalten. Beispiele dieses Verfahrens hier im Einzelnen zu geben, würde so unzweckmässig wie überflüssig sein; jede Seite des Buches enthält deren in Menge; der Einblick in dasselbe kann allein den steten Zusammenhang, in welchem die Einzelheiten untereinander und mit dem Ganzen stehen, vergegenwärtigen.

Wir haben glänzende und gelehrte Werke, auch bereits einige Handbücher, welche das ägyptische Alterthum behandeln; keins vielleicht wird den unvergleichlichen Reichthum und die Ausdehnung zunächst der äusseren Cultur jenes wunderbaren Volkes auf eine so schlagende Weise anschaulich machen, wie dies anspruchslose Buch. Dem Aegyptologen wird die so erschöpfende wie übersichtliche Zusammenstellung des in ihm enthaltenen Materiales vielleicht schon an sich zu folgereichen Beobachtungen Anlass geben; er wird es vielleicht auch anerkennen, dass der Verfasser, indem er jene oft verworren scheinenden Dinge von seinem praktischen Standpunkte aus ordnet und löst, der ägyptischen Alterthumskunde auch unmittelbar manch einen wichtigen Dienst geleistet hat. Der darstellende Künstler wird durch das Studium schon dieses ersten Bandes die Erscheinungen der uns bekannten ältesten Cultur vom Einfachsten bis zum Reichsten vor sich ausgebreitet sehen und dadurch für die Auffassung aller weiteren Culturentwickelungen die geeignetste Grundlage gewonnen haben. Es wird sich ihm dabei eine Fülle so eigenthümlicher Lebensgestaltungen ergeben, dass diese schon an sich, wie fern sie uns liegen mögen, zur mannigfaltigen bildlichen Behandlung reizen dürften. Wird sodann dem ersten Bande zunächst der zweite, mit der Darstellung des Kostüms der alten Völker von Asien, gefolgt sein, so wird sich u. A. schon eine völlig neue Weise der Behandlung altbiblischer Stoffe ergeben, — eine solche, die uns, ihren Mitteln nach, ungleich tiefer anmuthen wird, als die bisherige, in dieser Beziehung doch nur durchaus conventionelle Darstellungsweise.

Es ist so eben gesagt, dass bei jedem einzelnen Gegenstande die Werke (und die Stellen derselben) genau angegeben sind, welche seine Abbildung enthalten. Dem Bedürfniss der Anschauung sind somit durchweg die sichersten Wege bereitet. Nach dem Vorwort ist ausserdem aber noch die Herausgabe eines besondern kostümgeschichtlichen Bilderatlasses, der unter der Redaction des Verfassers und mit steter Hinweisung auf den Text seines Werkes erscheinen soll, in Aussicht genommen. Es bedarf der Anführung der Gründe nicht, dass ein solcher den Nutzen und die Wirkung des Buches um das Doppelte erhöhen wird.

Das Werk kommt so sehr dem entschiedenen Bedürfnisse der ganzen Kunstwelt entgegen, dass dem Verfasser die Anerkennung und die Aufmunterung zur Fortsetzung seiner, allerdings zwar sehr schwierigen und gewiss sehr erschöpfenden Arbeit nicht fehlen kann. Bei den Vorarbeiten, die er bereits gemacht hat, dürfen wir dem Erscheinen der nächsten Bände in hoffentlich nicht zu ferner Frist entgegensehen.

Ueber die Construction der Maasswerke von Carl Stooss. Als Beitrag zur Förderung der gewerblichen Bildung herausgegeben von dem Gewerbeausschuss der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit in Lübeck. Lübeck, 1853. 21 S. und XV Tafeln in kl. Fol.

(D. Kunstblatt 1853, No. 44.)

Einer der wesentlichen Factoren für die Gestaltung der gothischen Architektur ist die geometrische Combination. Die Lösung des Ganzen in die Fülle selbstberechtigter Einzeltheile und das Gegeneinanderwirken derselben, was aus dem System von Gewölbrippe und Strebepfeiler entspringt, hat hier, in Grundriss, Durchschnitt und Aufriss, ein strenges Wechselverhältniss geometrischer Bedingnisse hervorgebracht, das in ähnlichem Grade bei keinem andern Baustyle stattfindet. Wir wissen, dass diese Bedingungen bei dem Aufbau des gothischen Werkes selbst bis zu einer Consequenz durchgeführt sind, der das naive Gefühl des Beschauers manches Mal nicht mehr vollständig zu folgen vermag und deren letzte Punkte nur noch durch den nachrechnenden oder nachmessenden Verstand gewürdigt werden können. So beruht auch ein wesentlicher Theil der gothischen Ornamentik auf dieser geometrischen Combination. Sie hat dazu geführt, Umsäumungen, Theilungen, Füllungen mit so streng gemessenem wie zierlich buntem Formenspiele, dessen rhythmische Consequenz dem Auge einen eigenthümlichen Reiz zu gewähren im Stande ist, zu umkleiden. Es ist die Kunst des sogenannten Maasswerkes, die auf solchem Principe beruht.

Die geometrische Grundform des Ornamentes erhält ihre Belebung, ihre körperlich plastische Wirkung durch die Ausgestaltung (das Profil) der Gliederung, an und mit welcher sie sich entwickelt. Die Form dieser Gliederung beruht — so weit das Maasswerk überhaupt mit ästhestischem Gefühl behandelt wird — auf jenem vegetativ organischen Elemente, welches ein zweiter Hauptfactor des Gothischen ist. Sie empfängt durch die kehlenartig eingezogene Seitenfläche eine elastische Spannung, durch den Rundstab (der wenigstens bei Maasswerken von energischer Bedeutung an dem Hauptgliede hervortritt) die Andeutung einer mehr individuell architektonischen Kraft.

Doch wäre mit diesen Mitteln noch immer erst ein herbes und starres Ornamentwerk, — ein solches, dem das Spiel freier Grazie noch fehlt, gebildet. Andre Baustyle haben dies Fehlende in der Nachbildung des wirklich Vegetativen und in dessen Hinzufügung an die strenge Grundform zu erreichen gesucht, und auch der gothische Baustyl ist dem bei andern Theilen durchaus nicht fremd geblieben, hat das Vegetative in einzelnen Fällen auch in der That mit dem Maasswerk verbunden. Für das letztere aber hat er eine freiere Belebung vorzugsweise durch eine weitergeführte Bewegung der Linien und Formen zu schaffen gewusst, die wiederum auf den Grundsätzen eben jener geometrischen Combination beruht und die, obgleich sie nur die äussersten Endpunkte des Dekorativen betrifft, dennoch mit zu den markantesten und völlig ausschliesslichen Eigenthümlichkeiten der Gothik gehört. Die in der Bogenlinie des Maasswerkes schwingende Bewegung lässt einen Theil ihrer Kraft nach der inneren Seite her-

vorschiessen, der Art, dass dieses schwingend Vorschiessende, ohne neue Combinationen mit andern Theilen des Maasswerkes einzugehen, sofort wieder in jene Hauptbewegung zurückgezogen wird. So theilt und gliedert sich die Bewegung, säumt z. B. den Kreis mit kleineren Kreisansätzen (mit drei, vier, sechs, acht, zehn der Art), dass ein rosenartiges Gebilde entsteht, und tritt nicht minder an den aus Bogenstücken zusammengesetzten Figuren hervor, anderweitig ein Dreiblatt, Vierblatt u. dergl. bildend. Wie an der geometrischen Grundform, so haben diese Bogenzacken natürlich auch an den Formen der Profilirung, daran jene entwickelt sind, Theil. Die mittelalterliche Bauschule hat ihnen den, freilich nicht sehr ästhetischen Namen der „Nase" gegeben. — Was solchergestalt sich bei dem aus Kreis- oder Bogenlinien gebildeten Maasswerk an graziöser Belebung entwickelt hat, wird sodann auch wohl auf die geradlinigen Combinationen desselben übergetragen; doch bleibt in diesen, die des eigentlichen Schwunges entbehren, immer eine gewisse Starrheit und Kälte zurück.

Für die mannigfachsten Zwecke ist dies Maasswerk verwendbar. Das Grundprincip seiner Bildung ist stets ein bestimmt einfaches, aber die Combinationen sind unzählbar. Für die Auswahl der Combinationen wird der künstlerische Geschmack entscheiden müssen; (denn allerdings können sie unter Umständen sich auch zu minder gefälligen Formen zusammenfügen.) Für die Art der Verwendung wird daran festzuhalten sein: dass das Maasswerk vor Allem einen integrirenden Theil des gothischen Baustyls bildet, hervorgegangen aus den ihm eigenthümlichen Combinationen geometrischer Gesetze, im Einklange mit diesen, und in seinem eigentlichen künstlerischen Zwecke nur durch den Rückblick auf die Gesammtheit jener Gesetze verständlich. Wo man heutiges Tages aufs Neue gothisch baut und in solcher Bauweise den Formenausdruck auch für das geistige Gefühl unsrer Zeit gefunden zu haben meint, wird die ornamentistische Form des Maasswerkes ihre widerspruchlose Stelle finden. Anders dürfte es sein, wo die Ueberzeugung von der Zeitgültigkeit des gothischen Styles nicht auf denselben festen Fundamenten beruht. Es wird in Erwägung zu nehmen sein, ob bei der Anwendung abweichender architektonischer Elemente eine Ornamentik, deren Spiel durchaus jenen strenger gemessenen Grundgesetzen folgt, die ganz entsprechende Stelle finden kann. Es wird dabei zunächst wenigstens auf eine sehr vorsichtige Verwendung ankommen. Indess leben wir einmal in der Zeit einer grossen Vermischung der Style, wie sie die Geschichte der Baukunst früher nie gekannt hat; es scheint, als ob unsre Zeit erst dann gründlich weiter gedeihen werde, wenn sie die Menge dieses Vorliegenden wahrhaft bewältigt und verarbeitet hat. Es wird daher Alles, was zu solcher Bewältigung des Einzelnen Gelegenheit giebt, willkommen zu heissen sein.

Dahin gehört das in der Ueberschrift genannte Werk, welches ein praktisches Lehrbuch für die Construction der gothischen Maasswerke ausmacht. Es ist meines Wissens kein Werk vorhanden, welches diesen, in sich abgeschlossenen Gegenstand in ähnlich gründlicher, verständlicher und umfassender Weise behandelte, welches ebensosehr zur sichern Auffassung des Gegebenen, als zu selbständig neuen Compositionen anleitete. Der Verfasser beginnt zweckmässig mit der Construction der einfachen geometrischen Grundfiguren, der Lehre von den Profilirungen, der Bildung jener „Nasen", und entwickelt sodann in einer reichen Folge von Beispielen — seine Bildtafeln enthalten im Ganzen 183 Nummern — die

verschiedenartigen Weisen der Combination. Zeichnungen und Text bieten eine eben so klare Belehrung, wie erschöpfende Uebersicht. Es ist ein Lehrbuch für diese ausschliesslich geometrische Ornamentik, das vollkommen geeignet erscheint, sowohl in den Schulen, welche zur kunstgewerblichen Ausbildung bestimmt sind, als beim Selbstunterricht mit bestem Nutzen verwandt zu werden, und das nicht minder dem Kunsttechniker beim eignen Schaffen, durch die grosse Anzahl seiner Beispiele, vielfachen Vortheil gewähren wird. Es darf ebenso auf die Anerkennung des oben bezeichneten, wenn auch durch tiefere Voraussetzungen bedingten Standpunktes rechnen, wie es zugleich der völlig unabhängigen ästhetischen Betrachtung ein dankenswerthes Material liefert.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolf Freiherrn v. Stillfried. Neue Folge. Lief. 1 und 2. Berlin, 1852, 1853. Fol.

(D. Kunstblatt 1853, No. 47.)

Von dem schönen Unternehmen, welches der vorstehende Titel bezeichnet, liegt in diesen Heften, nachdem die frühere Folge mit dem fünften Hefte abgeschlossen, ein neuer Beginn vor. Die neueren Forschungen auf dem Gebiete der Hohenzollerischen Vorzeit haben den Gesichtskreis erweitert, Denkmäler derselben sind in reicherer Fülle zugeströmt. Dem entsprechend tritt die neue Folge des Werkes mit umfassenderem Plane, in noch mehr durchgebildeter künstlerischer Behandlung auf. Die historische Seite des Unternehmens zu würdigen, liegt ausserhalb des Bereiches, den das deutsche Kunstblatt vertritt; wir sind nur auf die Betrachtung der künstlerischen Seite desselben angewiesen; wir finden indess auch hierin Stoff zu mannigfacher Belehrung und Gelegenheit zu voller Anerkennung.

Die bildlichen Darstellungen, deren jedes Heft, ausser dem neuen Haupttitel und neben dem erläuternden Texte, sechs Blätter enthält, sind Lithographieen, theils Kreidezeichnungen mit Tondruck und gelegentlicher farbiger Angabe, theils eigentlicher Farbendruck. Sie sind nach Originalen von S. H. Jarwart gefertigt und lassen durchweg eine vollkommen meisterhafte künstlerische Auffassung erkennen; die Uebertragungen auf Stein sind von A. Klaus tüchtig ausgeführt. Der Druck ist im königl. lithographischen Institut zu Berlin besorgt und entspricht ebenfalls den zu machenden Anforderungen.

Die einzelnen Blätter sind in bunter Folge geordnet. Wir geben eine flüchtige Uebersicht des Inhaltes und reihen sie nach Bezügen der künstlerischen Entwickelung aneinander.

Alterthümlichstes Interesse gewährt die Darstellung der Reliefsculptur, welche sich in der Lünette über dem Portal der ehemaligen Klosterkirche von Alpirsbach im Schwarzwalde befindet. (Ueber diese Kirche finden sich in einem Hefte der ersten Folge die näheren Mittheilungen.) Die

Sculptur enthält das Bild des unbärtigen Salvators in der Mandorla, die von zwei schwebenden Engeln getragen wird; rechts und links knieend Anbetende. Die Arbeit gehört, wie die Kirche selbst, ohne Zweifel dem Schlusse des elften Jahrhunderts an und ist in der scharfstylistischen Strenge der Gestalten und namentlich der Gewandungen, auch in den Ornamenteinfassungen des Ganzen, für den Charakter jener Epoche höchst bezeichnend. Die Andeutungen von Färbung und Vergoldung sind auf der Abbildung wiedergegeben.

Von Grabsteinen sind zunächst zwei des vierzehnten Jahrhunderts zu nennen: der mit seltener Schönheit gearbeitete, auch in Betreff des Kostüms interessante des Grafen Otto von Orlamünde, in dem Orlamündischen Kloster Himmelkron, und der seiner Gemahlin, nachmaligen Aebtissin des Cistercienserklosters Himmelthron bei Nürnberg, Kunigunde, in der jetzigen Pfarrkirche dieses Ortes. Die Gräfin ist die gespenstische „Weisse Frau", die die Sage noch bis heute im Brandenburgischen Hause wandeln lässt. Beigefügt sind die Siegelbilder des Grafen und der Gräfin, das letztere ein seltenes und für die Kunsthöhe des vierzehnten Jahrhunderts sehr bezeichnendes Meisterwerk.

Ein andrer, in ziemlich ansehnlicher Dimension dargestellter Grabstein ist der der Kurfürstin Anna von Brandenburg, zweiten Gemahlin Albrecht Achills (gest. 1512), der sich in der Kirche von Heilsbronn in Franken befindet. Die in weite Gewande gehüllte Gestalt hat zu ihren Füssen drei Löwenhündchen; die ornamentale Umfassung des Steines ist mit reichem Wappenschmuck ausgestattet. Die Arbeit ist in dem einfach charakteristischen deutschen Style der Zeit gehalten, mit noch eckig gebrochener Gewandung, dabei aber in ebenso ernster Würde, wie mit ungemeiner Zartheit, in Gesicht und Händen, durchgeführt.

Ebenfalls in der Kirche von Heilsbronn befindet sich das Grabmonument des Markgrafen Georg Friedrich, der im J. 1603 gestorben war. Es ist ein Sarkophag, dessen Deckel die lebensgrosse Portraitfigur des Fürsten enthält, während an den Seiten desselben die Statuetten von acht seiner Vorfahren, Personen, die im vierzehnten Jahrhundert und zu Anfange des funfzehnten gelebt hatten, befindlich sind. Die letzteren werden auf zwei Blättern vorgeführt. In diesen ist mit Feinheit und Bestimmtheit der spätgermanische Styl jener älteren Epoche, ohne Zweifel nach vorhandenen Originalsculpturen, nachgebildet worden, — ein sehr merkwürdiges Beispiel, dass man in der Renaissance-Epoche des siebzehnten Jahrhunderts auf die mittelalterlichen Typen, mit denen man im Uebrigen entschieden gebrochen hatte, unter Umständen doch, und zwar in treuer Hingebung, zurückzugehen geneigt und vermögend war. Nur in der Behandlung der Köpfe scheint die grössere Freiheit der jüngeren Zeit nicht vermieden zu sein.

An Werken der Malerei wird der ritterliche Minnesinger, Graf Albrecht von Heigerloch, in einem Facsimile des Kampfbildes, welches ihm in den Gemälden des Manesse'schen Minnesinger-Codex gewidmet ist, vorgeführt. — Dann eine eigenthümliche Malerei auf ornamentirtem Goldgrunde, aus der St. Gumpertskirche zu Ansbach, welche den Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg mit seinen Grosswürdenträgern darstellt. — Ferner das Portrait des Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg, nach einem Gemälde von Lucas Cranach vom J. 1529, welches neuerlich durch Hrn. Jarwart in der gegenwärtigen Kanzlei-Bibliothek zu Bayreuth auf-

gefunden wurde. Es ist, ausser einer flüchtigen Dürer'schen Profilzeichnung (im Kupferstichkabinet des Berliner Museums) und einer Medaille, das einzige authentische Portrait dieses Fürsten. Bekannt war dasselbe bisher nur durch einen danach gefertigten, sehr mangelhaften Kupferstich im „Brandenburgischen Ceder-Hain" von J. W. Rentsch. Die Originalität des Bildes, die auch aus der sorgfältig durchgeführten Lithographie hervorleuchtet, scheint in keiner Weise zweifelhaft.

Endlich sind noch die getreuen Facsimile's zweier Urkunden des dreizehnten Jahrhunderts und ihrer Siegel und zwei in mittelalterlicher Classicität von Jarwart componirte Ahnentafeln anzuführen. Ihnen reiht sich das ebenso meisterhaft componirte und in leichter geistvoller Technik ausgeführte Titelblatt an, welches die neue Folge des Unternehmens würdig eröffnet.

PFÄLZISCHE STUDIEN.

November 1853.

(Deutsches Kunstblatt 1854, No. 2 ff.)

Der Sommer dieses Jahres brachte mir in der Rheinpfalz ein Paar sonnige Wochen. Ich suchte in den grünen Bergen der Hardt Erholung und Erfrischung, — Studienzwecke hatte die Reise nicht. Doch führten die Tage des dortigen Aufenthaltes Eins und das Andre von künstlerischen Denkmälern dem Auge vorüber, davon man eine Erinnerung zu bewahren, darüber man sich Rechenschaft zu geben hatte; kleine Erfahrungen, die schliesslich doch dem Kapitel der kunsthistorischen „Studien" einzureihen waren. Nun mahnt mich die Schrift von F. v. Quast über „die romanischen Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speier, Worms", mahnt mich der Aufsatz Schnaase's über diese Schrift, den das deutsche Kunstblatt so eben (No. 45 d. v. J.) gebracht hat, auch meine Notizen den Freunden unsrer Wissenschaft hinzugeben. Ich habe dem Bekannten doch eine oder die andre, vielleicht nicht ganz überflüssige Bemerkung und Schlussfolgerung hinzuzufügen, habe auch auf einiges Wenige, was minder beachtet geblieben, aufmerksam zu machen. Zugleich ist es, was jene drei Dome betrifft, für mich eine Art von Pflicht, in diese Verhandlungen mit einzutreten und auch mein kurzes Votum abzugeben, da mein Handbuch der Kunstgeschichte hierüber bestimmte Ansichten und Vermuthungen gebracht hatte, diese von beiden Freunden mit aufgeführt und nach Umständen bestritten sind, und der geneigte Leser vielleicht frägt, welche Stellung ich jetzt zu der Auffassungsweise, die ich früher vertreten, einzunehmen gedenke.

Mein Aufenthaltsort in jenen Wochen war Dürkheim, am Ausgange des Isenachthales. Eine kleine halbe Stunde thalauf ragen auf mässig hohem Bergrücken die Trümmer von Kloster Limburg empor, der Gegend zur stattlichsten Zierde, den näheren Spaziergängen ein stets willkommenes Ziel. Vor Jahren, als Student, hatte ich es droben wild und verwachsen gefunden; es rastete sich damals schön in dem buschigen Grün, wo nichts als der Ruf eines Falken die Stille störte und die Wolken einsam über die ausgewitterten Zinnen hinzogen. Jetzt hat eine Wirthschaft sich in

die alten Mauern hineingebaut und das Ganze zu einem lustigen Garten eingerichtet, Romantikern vielleicht zum Leide, der Majestät der alten Reste doch nicht zum Schaden. Sie dulden gelassen das lustige Treiben an ihrem Fusse und blicken hinaus in das Thal und das rheinische Land bis zum Odenwalde drüben, wie sie es Jahrhunderte hindurch gethan. Die rheinfränkischen Herzoge hatten hier im frühsten Mittelalter eine mächtige Pfalz, und die Umschau von droben bezeugt es noch heut, dass der Punkt zu einem Herrschersitz geschaffen war. Die Frömmigkeit Kaiser Konrads II. machte aus der Pfalz ein Kloster. Der Grundstein dazu soll im Jahre 1030 gelegt sein; die Weihung der vollendeten Kirche erfolgte im Jahre 1042. Die erhaltenen Reste (mit Ausnahme einiger spätgothischen Theile) gehören bestimmt diesem frühen Bau an. Es war eine Säulenbasilika von kolossalen Verhältnissen. Vom Mittelschiff ist nichts als einige Säulenfragmente erhalten. Der Chor, ein einfaches Quadrat, ohne Absis, erhob sich über einer Krypta, deren Gewölbe fehlen, von deren architektonischen Details aber noch allerlei Reste vorhanden sind. Die Flügel des Querschiffes enthalten Seitenabsiden, hoch und verhältnissmässig schmal, die nach aussen wie halbrunde Erkerthürme vortreten, aber von den Oberfenstern des Querschiffes noch überragt werden. Westwärts war eine eigenthümliche Vorhalle, und den Ecken des Westbaues waren kleine Rundthürme vorgelegt, von deren einem der Sockel noch da ist. Einen erhabenen Eindruck macht der Durchblick durch das Innere des Querschiffes, dessen Mauern bis zur Höhe der krönenden Gesimse stehen; Wandpilaster springen vor, mit Halbkreisbögen die Fenster, die Absiden der Ostwände und schmalere Blendnischen zu deren Seiten überwölbend; die Gesimse sind ganz einfach, nur Platte und schräge Schmiege. Es ist hier eine Kühnheit der Verhältnisse, eine Festigkeit, ein strenger gediegener Ernst, — Eigenschaften, die die volle und zugleich bestimmt bewusste Energie einer jugendlichen Kunst nicht verkennen lassen. Je öfter ich in der Ruine weilte, je stärker und entschiedener wirkte ihre Erscheinung auf mich in diesem Sinne. Von den Säulenresten des Schiffes ist besonders die Basis bemerkenswerth, welche die attische Gliederung in eigenthümlich edler, stark ausladender und fein belebter Profilirung zeigt; die Kapitäle haben die abgerundete Würfelform, hier noch in ziemlich schwerer Behandlung, die glatten Seitenflächen noch in wenig charakteristischer Durchbildung. In der Krypta haben die Säulenbasen ein höheres, straffes Verhältniss; namentlich die Kehle ist hoch und wenig ausladend, die Weise der Profilirung indess auch hier nicht ohne Leben. Die Kapitäle sind klarer als im Schiff, mit schärfer hervorgehobenen Seitenflächen, gearbeitet. Die Eckpfeiler der Krypta haben ein leicht geschwungenes Karnies mit einer Platte darüber zum Deckgliede [1]). Die Aussenmauern des Querschiffes sind mit einfach profilirten rundbogigen Friesen versehen, von denen zwischen den Fenstern Lissenen bis zur halben Höhe des Baues niederlaufen. Auch die Absiden des Querschiffes haben schlichte Lissenen, mit jener alterthümlichen Basis, welche einfach aus Platte und hoher Schmiege besteht. Ansätze ganz ähnlicher Lissenen, vier an der Zahl, finden sich an dem Sockel des einen runden Eckthurmes. — Für die erste Hälfte des elften Jahrhunderts, für

[1]) Die Details sind bei Geier und Görz, in den Denkmälern Romanischer Baukunst am Rhein, Limburg, Bl. II., enthalten; doch geben die Abbidungen den Schwung des Profils nicht in genügender Feinheit und Leichtigkeit.

die Epoche der ersten entschiedenen Ausbildung des romanischen Baustyles, sind diese Reste, in ihrer ernsten Grösse ebenso wie in dem lebendigen Verständniss des Details, ohne Zweifel von höchst wichtiger Bedeutung.

In der Krypta liegt, ausser den Resten ihres eignen Baues, eine Anzahl von Ornamentstücken, kleineren Kapitälen, Gesimsen und dergleichen, die ein etwas jüngeres romanisches Gepräge tragen. Unter ihnen, eigenthümlich beachtenswerth, ein Pfeiler-Kapitäl mit stark ineinander gerollten ionischen Voluten. Sie rühren zumeist wohl von Altären her.

Im Jahre 1504 wurde die Kirche durch Brand zerstört; 1515 begann ihre Herstellung [1]). Dahin gehört zunächst der in festen Quadern leicht und kühn emporsteigende gothische Thurm auf der Südwestecke, der bis in seine Spitze erhalten ist, und die schöne malerische Wirkung der Ruine so wesentlich erhöht. Es lässt sich indess aus bestimmten Spuren erkennen, dass er nicht blos an die Stelle des alten runden Eckthurms getreten ist, sondern dass er diesen selbst noch in sich einschliesst. Nach Süden stärker vortretend, scheint der Thurm zugleich als mächtiger Strebepfeiler gegen den, ohne Zweifel wankend gewordenen Bau aufgeführt zu sein. Aus noch jüngerer Zeit wird die Ausfüllung der Chorfenster, mit unschönem, spätestgothischem Stabwerk, herrühren. Eine hohe Mauer, die den Chor vom Schiffe ganz abtrennt, hat eine Inschrifttafel mit dem Datum 1551. —

Zu der Kirche von Limburg steht der Dom von Speyer in nächster Wechselbeziehung. Kaiser Konrad II. soll noch am Morgen desselben Tages, an welchem er den Grundstein zu jener gelegt, auch diesen gegründet haben. Aber der Speyerer Dom ward in noch mächtigeren Verhältnissen erbaut, und ungleich mannigfachere Schicksale sind über ihn hingegangen. Ein klarer Julitag führte uns zum Besuch des Domes in die Rheinebene hinaus.

Das Innere des Domes hat in jüngster Zeit die reichste künstlerische Ausstattung empfangen. Es ist durchaus mit Wandgemälden, mit Vergoldung, mit vielgestaltiger farbiger Ornamentik bedeckt; ich sah diese Ausführungen schon fast vollendet, die Gerüste der Maler schon ganz nach dem westlichen Ende der Kirche hingerückt. Das baugeschichtliche Studium hat sich für das Innere, bei so glanzvoller Erneuung, zu bescheiden; es weiss hier zunächst kaum noch an etwas Andres anzuknüpfen, als an das Allgemeine des Systems der gewölbten Basilika, welches in diesem Dome freilich in höchst grossartiger, rhythmisch klarer Weise durchgeführt ist. Das ganze System, — auf der Grundlage ebenso massenhafter wie streng erhabener Verhältnisse, die füglich nur mit denen von Limburg verglichen werden können, — hat zugleich eine so lautere Entwickelung der romanischen Gewölbeprincipien, dass wir hierin, wie es scheint, auf die Zeit ihrer vollen Blüthe geführt werden. In Betreff des Details darf darauf hingedeutet werden, dass die alten Blätter-Kapitäle der als Gurtträger des Hauptgewölbes dienenden Halbsäulen diejenige reiche Dekoration in streng geschweiften Formen haben, welche ebenfalls der vollkommen entwickelten Epoche des romanischen Styles eigen ist. Dies gilt aber natürlich nur von den Kapitälen der östlichsten Theile des Schiffes, wäh-

[1]) Die gründlichsten Nachrichten über die Kirche von Limburg s. bei F. X. Remling, Urkundl. Geschichte der ehem. Abteien und Klöster im jetzigen Rheinbayern (Neustadt a. H., 1836), I., S. 144, ff.

rend die der westlichen Theile den umfassenden Restaurationen, welche das vorige Jahrhundert herbeiführte, angehören und eine mordern korinthische Form haben.

Die kolossale Krypta zeigt noch ganz die strenge, hoch alterthümliche Beschaffenheit. Das Würfelkapitäl ihrer Säulen hat eine hohe, charakteristisch ausgeprägte Form; die Basen derselben haben eine entschieden attische Gliederung.

Das Aeussere des Domes ist geblieben, wie ich es in jungen Jahren manches Mal, wenn ich Speyer besuchte, mit fast scheuem Staunen betrachtet hatte. Auf den seltsamen Vorbau aus der Spätzeit des vorigen Jahrhunderts, auf die Wände des gestreckten Langhauses, von denen wiederum (trotz der Nachbildung des alten Systems) nur Weniges als der bestimmte Rest alter Zeit erscheint, folgt der alte Bau des Querhauses, der in seiner Totalität einen überaus mächtigen Eindruck, fast wie ein Festungsbau, hervorbringt, während seine Einzeltheile den romanischen Styl vor Allem in reichster und prachtvollster Entfaltung, mehrfach auch, bei aller eigenthümlichen Strenge der Behandlung, mit jener merkwürdigen Durchbildung klassisch antiker Elemente verbunden zeigen, die am Schlusse der romanischen Epoche nicht ganz selten eintritt. Dahin gehören die Fenster des Querhauses, deren Einfassungen mit Säulen, Rundstäben, Karniesen, Ornamentbändern auf das Mannigfaltigste gegliedert und neben ächt romanischen Formen zugleich mit vollkommen ausgebildetem Akanthusblattwerk geschmückt sind, der Art, dass ihnen an edler dekorativer Pracht wenig andre Fenster-Architekturen aus der Epoche des romanischen Styles an die Seite zu setzen sein möchten. Dahin gehören ebenso die Kranzgesimse, die auf der Südseite das einfachere romanische Gepräge — dies jedoch wiederum in sehr edler Gestaltung — tragen, auf der Nordseite aber, in Gliederung und Ornamentik, eine unmittelbare und, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine studienmässige Nachahmung antiker Formen erkennen lassen. — Auch an der äusseren Dekoration der Altarnische, in acht schlanken Halbsäulen und Bögen bestehend, die gegen die kleine offene Arkadengallerie emporsteigen, welche hier, wie an allen übrigen Theilen des Domes, unter dem Kranzgesimse hinläuft, ist ein gewisses antikisirendes Element wahrzunehmen, — hier jedoch in einer wesentlich abweichenden Behandlung. Die letztere hat hier, wie namentlich aus den sculptirten Theilen, z. B. den Blätterkapitälen der Halbsäulen (wo solche angewandt sind), zu ersehen ist, jenes noch immer primitive, naiv traditionelle Gepräge, welches entschieden der früheren Epoche des romanischen Styles angehört. Manches von diesen Details erinnerte mich lebhaft an die Behandlungsweise, die an den entsprechenden Theilen der frühromanischen Schlosskirche von Quedlinburg ersichtlich wird. Die Basen der Halbsäulen haben eine rein attische Gliederung, bei einigen auch — sehr merkwürdig — die der antiken ionischen Basis, beiderseits mit Knaggen (statt der späteren romanischen Eckblätter) an den unteren Pfühlen. — Das mehrfach gegliederte Basament der Chor-Absis hat mit dem der Flügel des Querhauses einige Verwandtschaft, doch mit dem Unterschiede, dass es an der Chor-Absis einfacher gehalten ist und hierin die Wellenform vorherrscht, während an den Basamenten des Querhauses das Karnies die vorherrschende Form bildet. Die Verwandtschaft dieser Basamente deutet darauf hin, dass die Grundanlage des Aeusseren der Absis und die des Querhauses der Zeit nach nicht gar fern auseinanderliegen, während am

Oberbau beider Bautheile doch so erhebliche Verschiedenheiten entgegentreten. Es scheint aber, dass hier das Ganze beiderseits keinesweges aus Einem Gusse ist. Ich glaubte, aus äusseren Spuren schliessen zu dürfen, dass jene prächtigen Fenster des Querhauses nicht ursprünglich, sondern dem vorhandenen Mauerwerk später eingefügt sind. Kleinere, aber auffallendere Sonderbarkeiten zeigen sich an der Absis, namenlich darin, dass an ihrer Nordseite der die Fenster umrahmende Säulenwulst, nach der Sitte des späteren Uebergangsstyles, mit Ringen umgeben ist. Alles dies scheint Einzel-Restaurationen zu bezeichnen, die übrigens schon an sich, bei den vielfachen Brandschäden, welche den Dom im Laufe der Jahrhunderte betroffen, in keiner Weise befremden können.

Sehr merkwürdig und eigenthümlich sind sodann die beiden Seitenkapellen des Domes. Zunächst die langgestreckte Afrakapelle, deren Gewölbgurte von vortretenden Wandsäulen getragen werden. Auch hier ist viel alterthümlich Antikisirendes, aber in sorgfältiger Durchbildung. Die mittleren Säulen haben — wiederum in seltner Eigenthümlichkeit — römisch composite Kapitäle von strenger und scharfer Behandlung, während die Kapitäle der vordern Säulen (im westlichen Theil der Kapelle) elegant und scharf romanisch ausgearbeitet und gelegentlich mit charakteristischen Barbarismen versehen sind, die der östlichen Säulen zumeist nur erst die noch rohe Anlage der Form haben. Die Basen sind hoch attisch, mit Knaggen am unteren Pfühl. Die Deckgesimse der Kapitäle haben ebenfalls eine antikisirende Gesimsformation, mit vorherrschendem Karnies; ebenso die Pfeiler der Wandarkaden am Aeusseren der Kapelle und die Archivolten der Bögen über diesen. Alles bezeugt hier eine absichtlich elegante Weiterentwickelung jener, noch immer als frühromanisch zu bezeichnenden Grundelemente, welche z. B am Aeussern der Absis ersichtlich sind (und welche das feinere Gefühl von der Wiederaufnahme antiker Formen in der spätromanischen Zeit sehr deutlich unterscheidet). — Höchst verschieden hievon ist die Kapelle auf der Südseite des Domes, die als Emmeramkapelle oder als Krypta (?) der Taufkapelle bezeichnet wird. Sie ist quadratisch, mit Pilastern an den Wänden und vier Säulen in der Mitte. Hier tritt uns, im Gegensatz gegen jenes antikisirende Element, positiv romanisches Wesen entgegen, doch aber noch in sehr eigenthümlicher Behandlung. Die Kapitäle haben bunten und reichen Blätterschmuck, der im Ganzen mehr einer sculptirten Zeichnung als einer eigentlich ausgebildeten Sculptur ähnlich ist und in dessen Formen ein gewisses, speziell byzantinisches Element hineinklingt. Ihr Deckgesims besteht aus einer sculptirten Schmiege. Das Deckgesims der Pilaster wird, von antikisirender Form ebenfalls durchaus absehend, aus einem dicken Rundstab mit Plättchen und Abacus gebildet.

Alle diese Beobachtungen führen aber auf die Epoche der Gründung des Domes noch nicht zurück; oder es ist lediglich doch nur die Krypta, welche das künstlerische Gepräge jener Zeit trägt. Alles Uebrige erscheint, wie es gegenwärtig da ist, als ein Späteres. Jene merkwürdigen Entdeckungen indess, deren Mittheilung wir v. Quast verdanken, geben unsrer Auffassung eine ganz neue Grundlage, und verstatten uns, folgenreiche Schlüsse an sie anzuknüpfen. Hienach, um dies mit zwei Worten zu wiederholen, hat sich ergeben, dass das Aeussere der Chor-Absis die Ummantelung eines älteren Baues ist, und dass — was das ungleich Wichtigere — die Wände der Seitenschiffe die ursprünglichen, dass die für den

Gewölbebau erforderlichen Pfeilervorsprünge und Halbsäulen ihnen erst nachträglich eingefügt waren, und dass das ganze Gebäude höchst wahrscheinlich schon ursprünglich die jetzige Ausdehnung hatte. Ob Aehnliches auch bei den Arkaden des Inneren stattgefunden, d. h. ob den die Wände des Mittelschiffes tragenden Pfeilern die Vorsprünge und Halbsäulen ebenfalls später eingebunden wurden, liess sich nicht mit Bestimmtheit ermitteln, doch war mindestens einiger äusserer Anschein auch davon vorhanden. Ich halte dies Letztere, — d. h. das Ergebniss, dass der Dom ursprünglich eine einfache kolossale Pfeilerbasilika mit flachen Decken war, und dass diese seine ursprüngliche Anlage mit ihrem usprünglichen Systeme als Kern des gegenwärtig erscheinenden Gewölbebaues (abgesehen natürlich von den im vorigen Jahrhundert neu hergestellten Theilen) noch vorhanden ist, in Erwägung aller Umstände für so wahrscheinlich, dass es für mich wenigstens denjenigen Grad von Gewissheit erreicht, der überhaupt da zu erreichen ist, wo nicht die einfache nackte Thatsache vorliegt. v. Quast hat bereits auf die kolossalen Dimensionen aufmerksam gemacht, die schon der alte Dom, nach der Ausdehnung der Mauern der Seitenschiffe, gehabt haben musste; es ist hinzuzufügen, dass hiebei, für eine Säulenbasilika, Säulen von einer Grösse nöthig gewesen wären, die für die Frühzeit der deutschen Baukunst und für das rheinische, mit der Festigkeit antiken Materiales doch in keiner Weise zu vergleichende Baumaterial ohne Beispiel ist; während starke, massive Pfeiler, tragfähig für die Wucht der mächtigen Oberwände dieses Mittelschiffes, hier eben als das vollkommen Natürliche erscheinen. Dann ist in der Pfeilerstellung, wie sie in dem Dome dasteht, eine gewisse schwere Starrheit, etwas ängstlich Gepresstes, was mit der geistvollen Ueberlegung, in welcher die zu dem Gewölbesystem gehörige Anordnung nach oben hin durchgeführt ist, nicht ganz in Einklang steht, auch wesentlich dadurch erhöht wird, dass (wie v. Quast ebenfalls schon bemerkt) die Hauptpfeiler und die Zwischenpfeiler gleiche Breite haben [1]), — eine Einrichtung, die wiederum mit jenem Gewölbesystem nicht völlig stimmt, der einfachen Pfeilerbasilika jedoch naturgemäss angehört. Es kommt hinzu, dass die Deckgesimse der Pfeiler und das über der unteren Arkade durchlaufende Horizontalgesims (welches letztere gegenwärtig den Wandmalereien hat weichen müssen) jene primitiv romanische Form, aus Platte und schräger Schmiege, haben, die z. B. in Limburg die überall durchgehende ist. Ebenso mag auch der Umstand hinzugefügt werden, dass die Mächtigkeit dieser ganzen Struktur vollkommen geeignet war, verderblichen Einflüssen den nachhaltigsten Widerstand zu leisten.

Ich bin also der Ansicht, dass die ursprüngliche Anlage des Domes, wie derselbe im elften Jahrhundert, nach seiner Gründung im Jahre 1030, ausgeführt wurde, in ihrer machtvollen Einfachheit noch gegenwärtig ganz wohl zu reconstruiren ist. Eigenthümlich edel und fast majestätisch erscheint es hiebei, dass über den Deckgesimsen der Pfeiler, und in der Breite der letzteren, das höhere Horizontalgesims durchschneidend, Mauervorsprünge pilasterartig emporstiegen, zwischen denen sich halbrund überwölbte, die Oberfenster in sich aufnehmende Blendnischen bildeten. Diese

[1]) In den Blättern bei Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Liefer. 148, welche den Dom von Speyer behandeln, sind die Pfeiler irrthümlich als in der Breite sehr unterschieden dargestellt.

Anordnung gewährte der Mauermasse, — der straffen Kühnheit der Limburger Architektur ähnlich, — eine ruhig klare Gliederung, und war dabei vortrefflich geeignet, dem erforderlichen Schmucke der Wandmalereien (wie dies in geringerem Maasse auch bei der gegenwärtigen Ausführung derselben der Fall ist) eine rhythmisch geordnete Folge zu geben. Zu diesem ursprünglichen Bau gehört dann, wie schon angedeutet, die Krypta des Domes und ohne Zweifel das Innere des Chores, über dessen innere Einrichtung mir indess kein Urtheil zusteht. — Das Aeussere des Chores setze ich, auf Grund der Charakteristik, die ich von demselben gegeben, und in Uebereinstimmung mit Schnaase, in die Epoche der Sicherungsbauten, welche dort, zum Schutz gegen den Rheinandrang, etwa seit 1068, nöthig geworden waren. Ohne Zweifel in Verbindung hiemit, und als nächste Folge des Beginnes dieser Unternehmungen wird sodann das mächtige Aussenmauerwerk des Querhauses aufgeführt sein. Hieran reiht sich die Afrakapelle, die meiner Auffassung nach in die Zeit um das Jahr 1100 fallen wird [1]). Die sogenannte Krypta der Taufkapelle scheint wieder um Jahrzehnte jünger zu sein. Die grosse geniale Umwandlung des Domes zur Gewölbearchitektur kann ich, in reiflicher Erwägung aller bezüglichen Verhältnisse, nur in die Epoche nach dem Brande des Jahres 1159 setzen, meiner früheren Annahme (die in dieser Umwandlung freilich noch einen wirklichen Neubau voraussetzen musste) doch einigermaassen treu bleibend [2]), im Einklange mit v. Quast und leider im fortgesetzten Widerspruch gegen Schnaase. Ich nehme übrigens an, dass diese Umwandlung in mannigfacher Weise durchgreifend war, und vielleicht eine längere Zeitdauer in Anspruch nahm, und dass in ihrem Gefolge namentlich auch die Prachtfenster des Querhauses ausgeführt wurden. Ebenso mögen hiezu schliesslich die spätromanischen Elemente im Inneren des Querhauses, auf die v. Quast (S. 39) aufmerksam macht und die er freilich bis an das Ende des dreizehnten Jahrhunderts hinabzusetzen geneigt ist, gehören. —

Was über die ursprüngliche Anlage des Domes von Speyer anzunehmen ist, erhält durch eine Vergleichung mit dem Dome von Mainz noch grösseres Gewicht und dient umgekehrt dazu, der Annahme, die auch über diesen aufzustellen ist, die volle Wahrscheinlichkeit zu geben. Ich habe leider den Mainzer Dom in diesem Jahr nicht besuchen können und muss mich, neben meinen ungenügenden Erinnerungen aus früherer Zeit und neben dem ungenügenden bildlichen Material, welches über ihn vorliegt, besonders auf v. Quast's Mittheilungen beschränken. Wir verdanken letzterem die nähere Kenntniss der merkwürdigen Gotthardts-Kapelle zur

[1]) v. Quast giebt der Afrakapelle ein sehr junges Alter, u. A. auch darauf gestützt, dass sich an der Ostwand derselben das frühere Vorhandensein einer älteren Altarnische gezeigt und hiedurch ergeben habe, dass die gegenwärtige Kapelle nicht die ursprüngliche sei. Ich habe aus seinen Angaben, so detaillirt dieselben sind, indess doch mit Sicherheit nur entnehmen können, dass die Afrakapelle jünger ist, als der untere Theil der Westwand des nördlichen Querschiffflügels, an den sie sich anlehnt; was übrigens auch schon der äussere Anblick der beiden Bautheile lehrt. — [2]) Die Angabe des J. 1165, die durch einen Zufall (durch ein hierauf bezügliches Excerpt aus Wetters Gesch. des Domes von Mainz, S. 29, Anm., welches unter meine übrigen Excerpte über den Speyerer Dom gerathen war) eine Stelle in der ersten Ausgabe meines Handbuches der Kunstgeschichte gefunden hatte, war schon in der zweiten Auflage (1848) berichtigt worden. Dies hätte durch einen Einblick in letztere bemerkt werden können.

Seite des Domes, die, aus der früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts herrührend, im J. 1138 geweiht wurde und deren Details Verwandtschaft mit entsprechenden Details an den älteren Theilen des Domes haben. Ich kann aber Schnaase zunächst nur in Allem beistimmen, was er gegen v. Quast's Ansicht über den unbedingt maassgebenden Einfluss dieser Kapelle, d. h. des an ihr ausgesprochenen baulichen Systems, auf den Bau des Domes beigebracht hat; ich sehe in der unorganischen Zusammensetzung weicher Gliederformen, wie sie in dieser Kapelle vorkommen, und in der disharmonischen Verbindung solcher Zusammensetzungen mit völlig rohen Details (die in der äusseren kleinen Arkadengallerie, in dem Aufsetzen der schmalen gegliederten Architrave über den breiten unförmlichen Kapitälen, das Höchste von architektonischer Missform erreicht), nur eine Entartung, der eine stylbildende Kraft nimmer einwohnen konnte. Schnaase findet sich daher zu der entgegengesetzten Ansicht veranlasst, die den Dom und dessen Formen als das Vorangehende nimmt, und schreibt den Bau des letzteren der Zeit zunächst nach dem Brande von 1081 zu, da ein etwaniges weiteres Zurückdatiren durch jene neuerlich aufgefundene Nachricht, derzufolge der früher vorhandene Dombau eine flache Decke hatte, während der gegenwärtige in seinen alten Theilen schon von Hause aus auf die Ueberwölbung berechnet erscheint, unthunlich gemacht werde.

Wäre es aber nicht möglich, dass der Mainzer Dom, ebenso wie der Speyerer, ursprünglich dennoch eine einfache ungewölbte Pfeilerbasilika war und dass auch hievon der Kern noch in seiner schlichten Mächtigkeit erhalten ist? Ich glaube, dass dies in der That der Fall ist. Die Pfeilerstellung ist ähnlich schwer und gepresst wie in Speyer; Hauptpfeiler und Zwischenpfeiler sind ebenso von gleicher Stärke; ebenso erheben sich über beiden breite Mauervorsprünge, überwölbte Blendnischen zwischen sich einschliessend. Diese haben zwar nicht die Höhe wie in Speyer, und die Oberfenster sind nicht in sie hineingezogen; die letzteren liegen über ihnen; aber gerade die Stellung dieser Fenster scheint mir einen deutlichen Beleg dafür zu geben, dass hier verschiedene Zeiten und verschiedene Systeme einander berühren. Es ist ein Missverhältniss zwischen der breiten Form jener Nischen und der schlankeren Form der Fenster, ein auffälligeres Missverhältniss darin, dass das einzelne Fenster nicht senkrecht über der einzelnen Nische steht, vielmehr jene (je zwei) enger zu einander gestellt sind. Unterwärts, in Arkaden und Nischen, ist völliges Gleichverhältniss des Einzelnen; oben, bei den Fenstern, ein Zusammengruppiren. Letzteres war durch die Gewölbansätze bedingt, innerhalb deren die Fenster liegen; aber welch ein erdenkbarer Grund konnte vorliegen, das entgegengesetzte, in den Arkaden ausgesprochene Verhältniss durch die flachen, lediglich dekorirenden Nischen, undekorativer Weise, bis zur unmittelbaren Nähe der Fenster emporzuziehen? welchen architektonischen Sinn konnten diese Blendnischen überhaupt bei der Gestaltung des Mittelschiffes, wie diese gegenwärtig vorhanden ist, haben? — Der Widerspruch löst sich meines Erachtens völlig naturgemäss, wenn wir auch hier, wie eben angedeutet, den Rest einer ursprünglich ungewölbten Basilika annehmen, zu der jene Blendnischen gehören, die über letzteren ohne Zweifel ein horizontales Gesims und darüber Fenster in gleichen Abständen hatte und der erst bei der Einrichtung des Domes zur Gewölbkirche, einen Pfeiler um den andern, die Halbsäulen als Gurtträger hinzugefügt wurden, während man gleichzeitig

die neue Fensteranordnung, vielleicht diesen ganzen obersten Theil der Wände erneuend, einrichtete.

Nur eine Schwierigkeit macht sich bei dieser Annahme geltend; sie besteht in der Form der Gesimsgliederungen, die zum Theil auf eine spätere Zeit deuten, als diejenige ist, welcher die ursprüngliche Pfeilerbasilika zugeschrieben werden müsste. Jenes horizontale Gesims zwar, welches, von den emporsteigenden Wandvorsprüngen durchbrochen, über den unteren Arkaden hinläuft, hat ebenso die streng alterthümliche Form der Platte und schrägen Schmiege, wie dies zugleich die Form der Kämpferansätze der Bögen der Blendnischen ist; auch erscheint sie in einzelnen Fällen bei den unteren Kämpfern der Pfeiler. Ueberwiegend sind die letzteren jedoch in bewegteren Formen gebildet, und zwar in solchen, die zum grösseren Theile den Gesimsformationen der Gotthardts-Kapelle entsprechen, also ungefähr die Epoche der letzteren bezeichnen. Aber schon Schnaase hat bei Besprechung dieser Details darauf hingedeutet, dass das Schiff des Mainzer Domes manchen Einzelreparaturen unterlegen zu haben scheine und dass diese Gesimse von bewegterer Formation bei solchen später eingefügt sein möchten. In der That halte ich dies, bei den vielfachen Schäden, die das Gebäude nach den alten Nachrichten erlitten hat (und die natürlich um so mehr an Zahl zunehmen, in ein je höheres Alter seine ursprünglichen Theile zurückgehen), für völlig wahrscheinlich; wobei als unterstützender Grund anzuführen ist, dass diese reicher gegliederten Kämpfergesimse durchaus nicht nach gleichem Systeme gebildet sind, somit vielmehr das Gepräge der Einzelthätigkeit als das eines festen architektonischen Planes zur Schau tragen, und dass zugleich mehrere von ihnen eine Formation haben, die füglich selbst aus jener alten Bildung, welche ich als die ursprüngliche voraussetze, herausgemeisselt sein konnte, dass mithin an solchen Stellen auch ein Einfügen neuer Steine mit Nothwendigkeit nicht anzunehmen sein dürfte.

Die schliessliche Entscheidung über alles dies wird freilich von einer materiellen Lokaluntersuchung — falls eine solche bei der Tünche, die das Innere des Domes deckt, überhaupt ausführbar ist — zu erwarten sein. Einstweilen aber kann ich mit Ueberzeugung nur bei der Ansicht verharren, die in dem Kern des Mainzer Domes, ebenso wie in dem von Speyer, eine Pfeilerbasilika aus der Frühzeit des romanischen Styles, also muthmaasslich den in den Jahren zwischen 1009 und 1037 ausgeführten Bau (falls nicht gar, was indess wohl minder wahrscheinlich, den im Jahr 978 gegründeten) erkennt. Ich freue mich, dass sich mir auch hierin meine früher ausgesprochene Ansicht über das ursprüngliche Alter des Mainzer Domes für die Hauptsache bestätigt, da hier in der That, bei der Kahlheit der später hinzugefügten Theile, das Ursprüngliche den Gesammteindruck ebenso bestimmt, wie der letztere bei dem Speyerer Dome umgekehrt durch die für das Gewölbe berechnete durchgreifende Umwandlung bedingt wird. Ich bleibe also auch bei der Ansicht, dass die alten Ostthürme des Mainzer Domes (die zugleich mit dem Reste des Limburger Rundthurmes völlig übereinstimmen und die auch v. Quast derselben Früh-Epoche, freilich als ihr einziges Ueberbleibsel, zuschreibt) dieser alten Anlage angehören. Die Umwandlung des Domes für die Zwecke des Gewölbes gehört dann ohne Zweifel in das zwölfte Jahrhundert und mag, obgleich Schnaase allerdings ganz richtig dargethan hat, dass dies nicht

mit Bestimmtheit zu erweisen ist, nach dem Brande von 1137 fallen. (Die vorhandenen Gewölbe selbst sind bekanntlich jünger.) Ueber den Ostchor des Domes muss ich mich, bei dem Ungenügen meiner Erinnerungen, eines näheren Urtheils enthalten. Nur das Eine erlaube ich mir zu bemerken, dass die von mir früher [1]) hervorgehobene Verschiedenheit des Materials an den östlichen Querflügeln, zumal bei dessen theilweise sehr ungeeigneter Beschaffenheit, nicht in der Art bedeutungslos sein dürfte, wie dies v. Quast (S. 13) darstellt, auch hier nicht füglich als „Beweis eines sehr energisch betriebenen Baues“ gelten kann. Höchstens könnte man, an den bezüglichen Stellen, auf ein liederlich hastiges Betreiben desselben schliessen.

Die Dome von Mainz und von Speyer stehen in der hiemit angenommenen ursprünglichen Form kolossaler Pfeilerbasiliken für die Frühzeit des romanischen Styles übrigens nicht ohne Beispiel da. An den Domen von Augsburg und von Bremen zeigt sich dieselbe ursprüngliche Einrichtung. Sie giebt sich bei diesen beiden Gebäuden insofern nur noch klarer zu erkennen, als die den Pfeilern zugefügten Gewölbträger hier noch späteren Epochen angehören und sich in ihrer jüngeren Formation noch auffälliger von dem Alten unterscheiden. In dem Ganzen all dieser Bauanlagen ist zugleich Nichts, was den Culturverhältnissen des elften Jahrhunderts irgend widerspräche; ihre kühne, fast gewaltsame und doch so fest in sich gehaltene Grossartigkeit dürfte vielmehr wiederum als ein sehr bezeichnender Ausdruck jener Epoche zu betrachten sein. —

Ich kehre nochmals zu dem Dome von Speyer zurück. Mein dortiger Besuch gab mir noch zu einigen andern Beobachtungen Anlass. Die glänzende Ausstattung an Wandgemälden, Goldgründen, gemalten Zierraten, mit welcher das gesammte Innere bedeckt ist, war völlig geeignet, einen lebhaften und nachwirkenden Eindruck hervorzubringen. Es ist das umfassendste Werk solcher Art, welches in neuerer Zeit zur Ausführung gekommen. Ich habe indess nicht die Absicht, hier über das, was Meister Schraudolph und seine Gehülfen geschaffen, einen Bericht oder eine Kritik zu liefern; der ernste, religiös typische Styl dieses Künstlers ist bekannt, und wenn ein Norddeutscher in diesen Bildern, zumal denen von bewegter äusserer oder innerer Handlung, das geistig Bewegende und dessen entsprechende Manifestation gelegentlich vermisste, so mag hier aller Streit über künstlerische Grundsätze und über die Weise ihrer Bewährung unberührt bleiben. Das Ganze ist ohne allen Zweifel eine durchaus würdige kirchlich-künstlerische Dekoration; neben den eigentlichen Gemälden muss auch der vielgliedrigen, stylgemässen und in sich harmonischen Ornamentik volle Anerkennung gezollt werden. Wir wissen es ferner aus allerlei neueren Nachweisungen, dass das Mittelalter unter Umständen eine thunlichst reiche Ausstattung seiner Kirchen mit Gemälden und mit buntem Ornament gern sah. Wir werden es zugleich an sich durchaus naturgemäss finden, wenn die sich restaurirende Kirche (ich meine die geistige) auch ihr steinernes Haus und Abbild so würdig und reich ausstattet, als es ihr durch königliche Munificenz nur vergönnt ist. Aber — eine eigentliche, volle, lebenzeugende Wahrheit hat das Alles doch nicht. Das Haus, in seiner ganzen frühmittelalterlichen Form, spricht doch

[1]) Museum, Blätter für bildende Kunst, 1835, No. 45. (Kl. Schrift. etc. I, S. 416. Anm.)

eine andere Sprache, als die ist, die uns vom Herzen fliesst. Alle diese bunte Bemalung und Vergoldung an Wandflächen, Säulen, Gesimsen, Gewölben will uns dies alte Haus neu machen, will uns das Gefühl erwecken, als wären wir, die Menschen von heute und das Haus von acht Jahrhunderten, Kinder desselben Tages; und doch empfinden wir es gleichzeitig, dass es nicht so ist, dass durch all diesen Glanz und diese Pracht ein Zug unlösbaren Zwiespaltes hindurchgeht. Neu wird der Tempel doch nicht, und er hat, für das Innere wenigstens, nur die Heiligkeit des Alterthums eingebüsst, die die Geister der Jahrhunderte und ihrer Geschicke uns umschweben lässt, die in jenen Formen mit der mahnungsvollen Stimme derer, die geschieden sind, zu uns sprechen sollte. Es ist ein tief bedeutungsvolles Wort, „dass die Tempel alt sein sollten." Man wird mir vielleicht entgegnen, dass der Speyerer Dom ja schon, nach schmählichen Verwüstungen, restaurirt, in unschöner nüchterner Erneuung auf unsre Tage gekommen war, und dass die jetzige Erneuung wahrlich würdiger ist, als die bisherige. Immerhin! waren es doch die alten Formen, wenn auch nicht überall mehr die alten Steine; konnte man doch durch eine einfach ernste Färbung jedenfalls diejenige gesammelte Stimmung hervorbringen, die den alten Formen ihr volles, unbeirrtes Recht gegeben hätte. Wir würden dann in diesem hehren Bau, dessen bunter Schimmer uns jetzt zerstreut, verwirrt, blendet, innerlicher bewegt, tiefer ergriffen worden sein, während die mannigfachsten künstlerischen Einzelwerke, der Gegenwart zum selbständigen und wahrhaften Ausdrucke, in seinen weiten Hallen immerhin, wie die Enkel im Hause der Ahnen, eine Heimat hätten finden können.

Die Ausstattung des Inneren hat noch zu weiteren Wünschen Anlass gegeben. Die Wünsche haben auch wohl zur Klage darüber geführt, dass man jener Ausstattung nicht die, als noch wichtiger bezeichnete Erneuung verdorbener Aussentheile des Domes habe vorangehen lassen; und vielleicht finden Wunsch und Klage bei der grossartigen Unterstützung, die dem Gebäude schon zu Theil geworden, ebenfalls ihre Erhörung. [1]) Es handelt sich um den westlichen Vorbau, den der Würzburger Architekt Neumann bei der 1772 begonnenen Restauration des Domes aufgeführt hat. Es ist ein seltsam eigenthümliches Werk, charakteristisch für seine Zeit, mit der Hauptkuppel in der Mitte und den kleinen Kuppeln zu den Seiten an russisch-orientalisch-byzantinisches Wesen erinnernd, fast verwunderlich, und dennoch (etwa mit Ausnahme der kleinen Obelisken an den Ecken, die die Stelle von Strebepfeilern zu vertreten scheinen), nicht in absolutem Widerspruch gegen das Ganze, nicht geradezu unwürdig. Man will statt seiner einen neuen, mächtigen Vorbau im eigentlichen Style des Domes haben. Fordert dies das praktisch kirchliche Bedürfniss, so wird Nichts dagegen zu erinnern sein; anderweit will mir das Bedürfniss nicht sonderlich einleuchten. Ob durch einen Neubau etwas erreicht wird, das die Nachwelt in der That für besser erachtete als den gegenwärtigen Vorbau steht dahin (exempla sunt odiosa); und wird es ein Vorbau im rein

[1]) Seit ich das Obige geschrieben, ist in der That bereits ein „Verein zur Wiederherstellung der Vorderseite des Kaiserdoms zu Speyer" gegründet worden und sind durch denselben Aufforderungen zur Sammlung von Beiträgen für das Herstellungswerk erlassen. Ich glaube, meine persönliche Ansicht dennoch aussprechen zu dürfen.

romanischen Style, dem Charakter des, in sich allerdings schon nicht einigen Ganzen thunlichst entsprechend, so ist es eben auch nur ein neues Modell des Alten, weder alt noch neu, weder uns mit jener tiefen Wirkung des historisch Ueberlieferten berührend, noch unserem Formengefühle, unserer geistigen Sprache ein wahrhafter Ausdruck. Und statt seiner wäre ein Andres verschwunden, das schon als ein Historisches dasteht, daran sich schon bedeutungsvolle Erinnerungen knüpfen und das sich schon, in seinem äusseren Stoffe, mit der ehrwürdigen Farbe des Alterthums zu bekleiden beginnt.

Es war gegen den Schluss des vorigen Jahrhunderts, als der französische Freiheitsbaum vor dem Dome errichtet war und unter diesem, bei dem wilden Gesange der Carmagnole, das Feuer flackerte, das die heiligen Bilder des Domes verzehrte. Dann ward beschlossen, den Dom selbst hinwegzutilgen und an seiner Stelle ein Marsfeld zu schaffen; der Vorbau aber, mit seinen hohen Pforten und Hallen, sollte als Triumphbogen, zum Eingange in das Marsfeld, stehen bleiben, und die Statuen oben auf dem Vorbau, die der Himmelskönigin in der Mitte und die des Bernhard und des Stephanus auf den Seiten, sollten hinabgestürzt und statt ihrer sollte droben das Standbild des Erdenkaisers, Napoleons, mit den Bildern der Weisheit und des Ueberflusses zu seinen Seiten, errichtet werden. Das Beschlossene schien unabwendlich. Aber es geschah nicht, und das Bild der Himmelskönigin steht wenigstens bis heute noch auf seiner geweihten Stelle.

Die Statuen der beiden männlichen Heiligen haben den allerdings nicht gar erquicklichen Rococostyl ihrer Epoche; die der Maria ist von seltener Schönheit. Auch sie ist in derselben Zeit, welche wir als die der künstlerischen Entartung zu bezeichnen pflegen, gearbeitet worden; aber der Künstler hat sich, für die Fassung der Gestalt und der Gewandung, den alten edlen Vorbildern des germanischen Styles mit Glück angeschlossen und dabei zugleich, ohne alle knechtische Nachahmung, ein selbständig warmes Gefühl zum Ausdrucke zu bringen gewusst. Die Gestalt der Maria vereinigt feierliche Würde und zarte Grazie, wie ihr es nicht allzuhäufig findet. Mich dünkt, sie hat ein Recht an jene Stelle. —

Ich reihe dem Vorstehenden zunächst ein Paar Notizen über den Dom von Worms an, dem ich am Schluss meines pfälzischen Aufenthalts, schon auf der Heimreise, wenigstens noch einen flüchtigen Besuch widmen konnte. Ich hatte früher annehmen zu dürfen geglaubt, dass er, seinen Haupttheilen nach, dem im Jahre 1110 geweihten Bau angehöre; v. Quast hält ihn der Hauptmasse nach (mit Ausschluss der Obertheile des Schiffes, der Gewölbe und des Westchores) für den Bau, welcher nach der von Schannat aufbewahrten Nachricht im Jahre 1181 eingeweiht wurde. Schnaase stimmt der letzteren Ansicht bei. Auch ich meinte jetzt, den Dom, bei so vielen schlagenden Kennzeichen der spätromanischen Epoche, welche er allerdings zur Schau trägt, als ein zweifelloses Werk dieser Spätzeit betrachten zu müssen; dennoch sind mir, bei reiflicher Erwägung aller Verhältnisse, wiederum Bedenken, wenigstens gegen die Unbedingtheit dieser Ansicht, aufgestiegen, und ich halte es zum Mindesten für gerathen, das entschiedene Urtheil bis auf die Anstellung genauerer Lokal-Untersuchungen und die Mittheilung des Ergebnisses derselben dahingestellt sein zu lassen.

Ein Pfeiler um den andern, im Schiffe des Doms, ist an seiner Vorderseite mit dem Gurtträger für das Hauptgewölbe, Pfeilervorsprung und

Halbsäule, versehen. Man sagte mir im Dome, diese Theile seien nachträglich der Pfeiler- und Wandmasse eingebunden; ich glaubte, hierauf kein sonderlich grosses Gewicht legen zu dürfen, da mir die Gliederungen an dem voraussetzlich Alten und dem voraussetzlich Hinzugefügten identisch zu sein und daher jedenfalls keinen wesentlichen Zeitunterschied zu bezeichnen schienen. An selbständiger näherer Untersuchung des Thatbestandes verhinderte mich ohnehin die Kürze der Zeit und der trübe regnerische Morgen. Nehmen wir aber diese Gurtträger und die Gewölbbögen hinweg, so erhalten wir für die Hauptanordnung des Mittelschiffes doch in der That, in fast überraschender Weise, dasselbe System, welches ich als das ursprüngliche bei dem Dome von Speyer voraussetzen musste. Und nehmen wir an, dass der Dom ursprünglich ungewölbt gewesen und das Gewölbe erst später hinzugefügt sei, so können wir auch für die sehr auffällige Einrichtung der östlichen Chorabsis, deren Grundriss im Inneren halbrund ist, während sie nach aussen, in höchst compacter Weise, viereckig vortritt, eine Erklärung finden; es wäre dann eine, erst später hinzugefügte Verstärkung der Mauermasse, zur Widerlage gegen den Druck und Schub der östlichen Kuppel. Bemerkenswerth ist es ferner, dass, während an den Obertheilen des Innern so vielfach Details spätromanischer Zeit erscheinen, die Basamente des Innern doch zumeist noch ein fast auffällig strenges Gepräge tragen. Sehr zu beachten ist es sodann, dass Schannat keinesweges von einem Neubau, der im Jahre 1181 geweiht wurde, sondern ausdrücklich nur von der Wiederherstellung eines älteren Baues spricht. Er sagt dies an zwei verschiedenen Stellen seines Werkes[1], zuerst mit der Bemerkung, dass der Bischof Konrad von Worms die Weihung vollzogen, nachdem er den „zum grossen Theil“ zusammengestürzten Dom wiederhergestellt; dann mit der noch bestimmteren Angabe, dass die Weihung vor sich gegangen, nachdem der Bischof die „den Einsturz drohende“ Kirche zu ihrem früheren Zustande zurückgeführt. Freilich fehlt dieser Notiz die urkundliche Bewährung; doch wird ein so sorgfältiger Sammler wie Schannat jedenfalls nur bei dem unwiderleglich entgegengesetzten Thatbestande des Irrthums zu beschuldigen sein; auch wird zunächst um so mehr vorausgesetzt werden müssen, dass sein Bericht einer guten Quelle entnommen ist, als er ihn zweimal ohne Bedenken giebt.

Es hat also in der That den Anschein, dass bei dem Dome von Worms ein ähnliches Verhältniss obwaltet, wie ich es gegenwärtig bei den Domen von Mainz und Speyer habe voraussetzen müssen, d. h. dass er im Beginn des zwölften Jahrhunderts als eine im Mittelschiff flachgedeckte Pfeilerbasilika erbaut wurde und hievon erhebliche Theile, das Grundsystem des Inneren bildend, noch erhalten sind, und dass er erst später, gegen den Schluss des Jahrhunderts, mit Hinzufügung der erforderlichen Theile, in eine Gewölbkirche umgewandelt wurde. Hiebei würden aber zugleich, worauf Schannat hindeutet, vielfache Schäden der alten Anlage auszubessern gewesen sein; die vorhandenen erheblichen, mehr oder weniger dekorativen Verschiedenheiten in den Einzelabschnitten des inneren Systems scheinen es zu bestätigen, dass hier eben nur Einzelarbeiten vorgenommen wurden, während (wie schon in Betreff des Mainzer Domes bemerkt) bei einem völligen Neubau die Durchführung eines gleichartigen Planes wenigstens

[1]) Hist. episcopatus Wormatiensis, p. 63 und 360.

mit durchaus überwiegender Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen ist. Fertig aber war, wie auch v. Quast sehr richtig bemerkt, der Herstellungsbau im Jahre 1181 bestimmt nicht; auch wieviel davon bei der Weihung vollendet sein mochte, dürfte vor der Hand sehr schwer zu ermitteln sein. Die von Schannat angedeutete besondre Feierlichkeit der Weihung, unter Beisein Kaiser Friedrich's I., scheint hiefür von keinem wesentlichen Belang; es ist vielmehr durchaus nicht unzulässig, anzunehmen, dass gerade die Gegenwart des Kaisers zur Beschleunigung der Weihung, die durch ihn nur eine höhere Würde erhalten konnte, eine Veranlassung gab, und dass man sich einstweilen in der Kirche mit irgend welchen interimistischen Einrichtungen behalf. Dann, bei den folgenden unruhigen Zeiten, wird die weitere Fortführung des Baues nur sehr langsam vorgeschritten sein, wie dies die unzweifelhaften Kennzeichen der letzten Epoche des romanischen Styles, namentlich auch am Aeusseren des Gebäudes, bezeugen. — Die Seitenschiffe dürften übrigens schon in dem alten Bau mit gewölbter Bedeckung versehen gewesen, die an den Rückseiten der Pfeiler vorhandenen Halbsäulen somit als der alten Anlage zugehörig zu betrachten sein.

Sehr auffallend bleibt bei alledem jedoch die entschiedene Gleichartigkeit der Gesimse, — der Kämpfer, unterwärts über den Pfeilern und oberwärts über den Gurtträgern, und der über den Bogenstellungen des Schiffes durchlaufenden Horizontalgesimse, — sowie der Umstand, dass ebendieselben Gesimse auch noch anderweit an solchen Gebäuden jener Gegend vorkommen, welche der spätromanischen Epoche und der des Uebergangsstyles angehören. Es herrscht hierin eine etwas rundliche Karniesform vor, zumeist in der Anordnung, dass zwei solcher Karniese übereinanderstehen. Bei den Kämpfergesimsen findet sich unter dem bunten Wechsel der in solcher Art sauber profilirten Deckglieder überall ein grosser, schwerer, wenig ausladender Wulst, dessen Profil aus dem des abgerundeten Würfelkapitäles entstanden zu sein scheint und der selbst bei der Bekrönung der Halbsäulen die Stelle des letzteren vertritt, — eine Form, die den Stempel eines etwas barbarisirt künstlerischen Geschmackes trägt. Wir finden diese Formen, wie eben bemerkt, in der Spätzeit des romanischen Styles: — wir finden charakteristisch Verwandtes mit ihnen aber auch schon in verhältnissmässig früherer Zeit. Schon die Justinuskirche von Höchst, die v. Quast, im Widerstreit mit der bisherigen, sie als noch älter bezeichnenden Annahme, an den Schluss des elften Jahrhunderts setzt, hat nach seiner bildlichen Mittheilung Kämpfergesimse mit denselben Doppel-Karniesen; während jener grosse Kapitälwulst in den missgebildeten Würfelkapitälen der Gotthardtskapelle zu Mainz seine Analoga findet. Es dürfte an sich also keinesweges unthunlich erscheinen, die Formation der Wormser Gesimse dem Anfange des zwölften Jahrhunderts zuzuschreiben. Wenn nun dieselbe Formation an den, voraussetzlich der Spätzeit desselben Jahrhunderts zugehörigen Theilen wiederkehrt, so würde dies zu der, für das Mittelalter allerdings auffälligen, immerhin jedoch nichts Unmögliches in sich schliessenden Annahme führen: dass man bei der Herstellung des alten Baues auch die alten Detailformen, in dieser Beziehung wenigstens nach möglichster Gleichartigkeit des Eindruckes strebend, mit Absicht copirt habe. Die Wiedereinführung dieser Formen konnte dann — falls für sie keine sonstige Tradition vorlag — ihre Anwendung auch bei andern der jüngeren romanischen Gebäude zur Folge

haben [1]). — Vielleicht werden bald von einsichtigen Kennern diejenigen Lokal-Untersuchungen am Dome von Worms vorgenommen, die über alle diese Punkte den erwünschten entscheidenden Aufschluss gewähren.

Der Dom von Worms ist, abgesehen von seiner Architektur, auch durch schätzbare Denkmäler älterer deutscher Sculptur ausgezeichnet. An der Wand des nördlichen Seitenschiffes befindet sich ein Sandsteinrelief von etwa 7 Fuss Höhe, welches, unter spätgothischen Baldachinen, die stehenden Gestalten von drei weiblichen Heiligen enthält. Sie sind gekrönt, mit Büchern und Palmen in den Händen und inschriftlich als S. Embede, S. Warbede, S. Willibede bezeichnet. Es zeigt sich hier eine sehr schöne Durchbildung des spätgermanischen Styles, der Frühzeit des funfzehnten Jahrhunderts angehörig. Bei der grossen Feinheit der Köpfe und dem Adel in der Anordnung der Gewänder ist das Werk zum Abguss für Gypssammlungen, welche den kunsthistorischen Entwickelungsgang an bedeutenden Beispielen vergegenwärtigen wollen, vorzugsweise geeignet. — Dann ist eine Anzahl von Sandsteinsculpturen in der zierlich gothischen Tauf- oder Nikolauskapelle enthalten. Sie sind ziemlich gleichzeitig, einige von ihnen mit der Jahrzahl 1488 datirt, — reich umrahmte grosse gothische Nischen mit Hautreliefdarstellungen, welche letzteren die Geburt Christi, die Verkündigung, die Grablegung, die Auferstehung Christi, den Stammbaum der Maria enthalten. Ihnen reiht sich eine Folge von einzeln aufgestellten sculptirten Gewölbrosetten, so wie der zierlich dekorirte Taufstein an. Alles dies sind Arbeiten einer ehrenwerthen Lokalschule, welche, der allgemeinen Richtung nach, zwischen den Nürnbergern A. Kraft und V. Stoss etwa die Mitte hält. Die Compositionen erheben sich freilich nicht sonderlich über das Herkömmliche, auch die Weise der körperlichen Gestaltung ist nicht eben bedeutend, obgleich einzelne der in den Umrahmungen angebrachten kleinen Heiligenfiguren eine glückliche Auffassung und Behandlung erkennen lassen. In den Gesichtern dagegen ist manches ansprechend Milde, Natürliche, selbst Edle, was einigermaassen an das Wesen der schwäbischen Malerschule erinnert.

Ausserdem befinden sich in der eben genannten Kapelle jene schon in meiner Geschichte der Malerei (zweite Ausgabe, II., S. 167) näher bezeichneten Altarflügelbilder mit Heiligengestalten, die den völlig ausgeprägten romanischen Styl der Malerei um das Ende des zwölften Jahrhunderts in sehr charakteristischer Weise wiedergeben, und die, bei der Seltenheit von Tafelbildern jener Epoche, so eigenthümlich merkwürdig sind. Dagegen haben die Reste alter Wandmalereien im Inneren des Domes — im nördlichen Kreuzflügel, — die meine Geschichte der Malerei (S. 150) ebenfalls aufführt, nur ein untergeordnetes Interesse. —

Einige andre bauliche Denkmäler, wenn auch nur noch in grösseren oder geringeren Resten erhalten, lernte ich auf meinen Spaziergängen und Wandermärschen in den Bergen der Hardt kennen. Ich lasse die Notizen über diese folgen.

Vorzüglich malerisch, ganz nahe bei Dürkheim, ist die Kirche des in einer hohen Thalschlucht gelegenen Dörfchens Seebach. Es war ein

[1]) Das häufige Vorkommen der antikisirenden Karniesform durch die ganze Epoche des romanischen Styles erscheint überhaupt als eine charakteristische Eigenthümlichkeit der mittelrheinischen Bauten.

kleines Benedictiner-Nonnenkloster, gegründet in der letzten Hälfte des elften Jahrhunderts [1]). Das vorhandene Kirchlein war in der spätestromanischen Zeit begonnen und der viereckige Chor (ohne Absis) mit dem Querschiff und dem Thurm über dem Mittelfelde des letztern in dem Style dieser Zeit ausgeführt; das Schiff war im frühgermanischen Style hinzugefügt. Der Chor und das (durch Mauern abgeschlossene) Mittelfeld des Querschiffes sammt dem Thurme stehen noch, als Kirche des Oertchens dienend; von dem Uebrigen sind nur geringe Reste vorhanden; in den Nordflügel des Querschiffes ist ein Haus hineingebaut. Jene spätromanischen Theile sind höchst elegant behandelt, was, bei dem kleinen Maasse der Gesammtverhältnisse, einen doppelt zierlichen Eindruck hervorbringt. Die Rundbogenfriese und die Lissenen sind fein und geschmackvoll profilirt, ebenso die Basamente. Die Kämpfergesimse der Kreuzpfeiler entsprechen ganz den Gesimsen des Wormser Domes, doch sind auch sie fein behandelt; überhaupt scheint die Architektur des Domes von Worms hier in mannigfacher Beziehung als Vorbild gedient zu haben. Die grossen Bögen, welche über den Kreuzpfeilern den Thurm tragen, sind breit spitzbogig, schon im Gepräge des Uebergangsstyles. Die Gewölbe des Innern sind etwas später. Von den frühgermanischen Theilen sind nur wenig Reste erhalten. In eine rohe Mauer aus später Zeit, die dem ursprünglichen Raume des Mittelschiffes nach der Seite des südlichen Seitenschiffes hin eine grössere Breite gegeben hatte, ist ein zierlich spitzbogiges Portal, im völlig frühgermanischen Charakter eingesetzt. Alle diese Anlagen gehören dem dreizehnten Jahrhundert an; doch fehlt es gerade aus dieser Zeit an allen Nachrichten zur Geschichte des Klosters, so dass bestimmte Daten über den Bau nicht anzugeben sind. — Man kann nicht sagen, dass diese kirchlichen Reste, an die sich die wirthschaftlichen Bedürfnisse der Umwohner heran- und hineingebaut haben, sonderlich ehrenvoll gehalten seien. Dafür sind ihnen indess bis jetzt alle Leiden einer schulgerechten Restauration erspart, ist ihnen das Beste, — ihre alterthümliche Naivetät, — unverkümmert erhalten geblieben. Das grüne Gesträuch der kleinen Gärten schmiegt sich den alten Ruinen vertraulich an, und der alte Thurm mit seinen acht Arkadenfenstern und den Gesimsen über diesen ragt mit der Würde eines dörflichen Schutzpatrons über die Dächer der Häuser und Ställe zu seinen Seiten empor. Vielfach giebt das Ganze, wenn man von den Höhen auf den Ort zurückblickt, das reinste Bild, dessen Benutzung klugen Architekturmalern bestens empfohlen sein möge.

Ein Paar Stunden von Dürkheim, gen Nordwest ins Gebirge hinein, liegt Höningen, ehemals ein Augustiner-Mönchskloster, jetzt ebenfalls ein kleines Dörfchen. Das Kloster wurde im Jahre 1120 gestiftet. Um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts war dort, wie aus einem Ablassbriefe des Bischofes Arnold von Semigallien vom Jahre 1255 hervorgeht, eifrige bauliche Thätigkeit. Im Jahre 1569 brannte das Kloster ab [2]). Von der Kirche des Klosters sind nur noch wenig verbaute Reste vorhanden. Aus einigen, ihrer westlichen Hälfte zugehörigen Stücken geht hervor, dass es

[1]) F. X. Remling, Urkundl. Geschichte der ehemal. Abteien und Klöster im jetzigen Rheinbayern, I., S. 168. — [2]) Remling, a. a. O., II., S. 47 ff. J. G. Lehmann, Geschichtl. Gemälde aus dem Rheinkreise Bayerns, I., S. 81.

eine kleine Pfeilerbasilika war; das Kämpfergesims der Pfeiler besteht, eigenthümlicher Weise, aus einem grossen Karnies, mit einigen Plättchen unterwärts und oberwärts; über letzteren der Abacus. Das Portal der Westseite ist mit einiger Eleganz, namentlich in seinem reichgegliederten Kämpfergesimse, gebildet. In einer Scheune sieht man einige Reste des nördlichen Kreuzflügels, unter denen sich ein reichgeschmücktes, horizontal bedecktes Portal auszeichnet. Von den Pfosten desselben ist der eine mit einer bunten Bandverschlingung, der andre mit Blattwerk, beides im streng romanischen Style, versehen. Sie tragen einen grossen Architrav mit einer Reliefsculptur, zwei biblische Scenen enthaltend: Christus, der dem Volke vom Schiffe aus predigt, und Christus, der zu dem Petrus über das Meer geht; auch diese Arbeit, der es im Einzelnen nicht an guten alten Motiven fehlt, hat noch ein streng romanisches Gepräge. Ueber dem Architrav ist ein schweres Gesims, aus einer hohen Schmiege mit Plättchen bestehend. Dies Portal gehört jedenfalls den ersten Bauten nach der Gründung des Klosters an. Die vorhergenannten Reste der Kirche sind später, — ob aber erst aus der Zeit der erwähnten Unternehmungen des dreizehnten Jahrhunderts, wage ich nicht mit Zuversicht zu sagen.

In geringer Entfernung von der ehemaligen Kirche von Höningen, auf dem Friedhofe, liegt die kleine alte Jakobskirche, in welcher gegenwärtig der Gottesdienst für die Bewohner des Oertchens abgehalten wird. Es ist ein einfaches Oblong mit einfach quadratem Chörlein. Der niedrige Rundbogen, der das letztere vom Schiffe trennt, hat ein aus Platte, Pfühl und Hohlleisten bestehendes Kämpfergesims, den Styl des zwölften Jahrhunderts bezeichnend. Das Portal auf der Nordseite hat einen Architrav mit ganz ähnlich profilirtem Obergesims; darüber eine halbrunde Lünette mit den Spuren ehemaliger Malerei. Die alten, jetzt vermauerten Fenster waren ganz klein und schmal, ihre Halbkreisbögen je aus einem Steine gebildet. Im Chor ist ein später eingesetztes, sehr zierlich profilirtes Rosenfenster, von spätromanischer Art. Seltsam sind, oberwärts an den Ecken des Gebäudes, nach Nord und Süd hinaustretende consolenartige Arme, jenen Aufsätzen ähnlich, welche in den Arkadenfenstern romanischer Thürme über den Kapitälen der Säulchen als Unterlage für den breiteren Mauerbogen angebracht zu sein pflegen. Ich habe für sie keine genügende Erklärung.

Das Städtchen Eisenberg, einige Stunden nördlich von Höningen, bezeichnet, wie sich aus vielfachen Funden ergeben hat, die Stätte eines römischen Standlagers. Die Pfarrkirche hat charakteristische Theile schwer romanischen Styles, dem zwölften Jahrhundert angehörig: die halbrunde Absis und den viereckigen Raum vor diesem, darüber den in mehreren Geschossen schwer aufsteigenden Thurm. Die Einzelformen erinnern an die des eben besprochenen Jakobskirchleins von Höningen. An der Südseite des Schiffes, welches jünger ist und keine Bedeutung hat, ist die Lünette eines verbauten rundbogigen Portales, eben derselben Art, erhalten. — Im Inneren des Altarraumes, in der Nordwand, ist ein Tabernakelschrein von schöner gothischer Formation.

Westwärts von da, gegen den Donnersberg hin, lag das Kloster Rosenthal; die Trümmer der Klosterkirche stossen gegenwärtig an ein grosses wirthschaftliches Gehöft, welches an die Stelle des Klosters getreten ist. Es war ein Cistercienser-Nonnenkloster, gegründet im Jahre 1241, die Kirche

im Jahre 1261 geweiht[1]). Die erhaltenen Ueberbleibsel gehören aber nicht dieser Epoche, sondern einem Neubau an, der im funfzehnten Jahrhundert ausgeführt ist. Die langgestreckte einschiffige Kirche hatte zwei Räume übereinander: eine Unterkirche für das Volk, deren ehemalige Gewölbdecke noch an den Seitenwänden erkennbar ist, und darüber, bis an den Altarraum vortretend, die Emporkirche für die Nonnen; die Fenster mit spätgothisch geschweiftem Stabwerk und dem charakteristischen Kehlenprofil dieser Spätepoche. Wenn die Kirche hienach überhaupt als ein neues Beispiel jener Doppelkirchen in Nonnenklöstern, auf die neuerlich mehrfach aufmerksam gemacht ist, bemerkenswerth sein dürfte, so gewinnt sie ein zwiefaches Interesse dadurch, dass sie diese Einrichtung noch in so später Zeit lebendig zeigt. Im Uebrigen haben ihre Reste einen grossen architektonischen und malerischen Reiz durch das achteckige Glockenthürmchen, welches sich über dem Giebel auf erkerartigen Vorsprüngen, die an der Aussen- und an der Innenseite emporsteigen, erhebt. Es bildet oben ein offnes Fensterwerk, — acht Fenster, jedes mit einem Stab in der Mitte und mit geschweiften Bogenfüllungen; über den Fenstern geschweifte Giebel mit Blumen. Darüber eine hohe achteckige Spitze mit der Blumenkrönung, massiv und undurchbrochen, was allerdings mit der luftigen Erscheinung der Fenster nicht ganz im Einklange ist. Auch hier, wie bei Seebach, gewinnt das stille Thal durch diese Trümmer, und namentlich durch die zierliche Thurmspitze, einen eigenthümlich anziehenden Charakter, dem Wanderer, der aus den waldigen Höhen hervortritt, ein heitres Willkommen zurufend.

Ich kann diese Notizen nicht schliessen, ohne mein Bedauern darüber auszusprechen, dass die Denkmäler jener Gegend im Ganzen noch so wenig gründliche Bearbeitung empfangen haben und dass namentlich, was auch von Quast in seiner besprochenen Schrift beklagt, das vortreffliche Werk von Geier und Görtz über die Denkmale romanischer Baukunst am Rhein nach seinen ersten Lieferungen ins Stocken gerathen ist. Die letzten Jahre mögen diesem Unternehmen allerdings nicht sehr günstig gewesen sein: tüchtige, gründliche und praktisch behandelte bildliche Aufnahmen dürften jetzt schon ihr Publikum finden. Das freilich möchte bei derartigen Unternehmungen im Auge zu behalten sein, dass bei den blossen Rissen alles Ueberflüssige an Ausdehnung, alle Wiederholung gleichartig fortlaufender Theile füglich vermieden werden kann; die kleinen Abbildungen, welche v. Quast giebt, zeigen es, wie viel sich mit scheinbar Wenigem leisten lässt. Dann aber kommt es auf völlig charakteristische Wiedergabe der architektonischen Profile in grossem Maassstabe und ebenso auf malerische Darstellung der Einzeltheile, ihre körperliche und räumliche Wirkung zu vergegenwärtigen, an: unsre Architekturzeichner sind doch heutiges Tages wohl geübt genug, um auch dergleichen mit aller Treue und zugleich mit denjenigen einfachsten Mitteln zur Ausführung zu bringen, die eben das Wesentliche des Bildes klar zu machen im Stande sind. Ich glaube in der That, dass viele derartige Unternehmungen bei uns nur an ihrer minder praktischen Anlage scheitern. Das mittelrheinische Land würde zu solcher Arbeit wichtigen Stoff gewähren; und wie sich demselben, in der neuen Ausstattung des Domes von Speyer, eine so glänzende künstlerische

[1]) Remling, a. a. O., I., S. 275.

Fürsorge zugewandt hat, scheint es doppelte Pflicht, auch dem Alten, in wissenschaftlich künstlerischer Bearbeitung, diejenige Theilnahme zu schenken, welche die eigentlich nachwirkende ist [1]).

[1]) Ich erlaube mir, noch eine Bemerkung rücksichtlich der Baugeschichte des Domes von Speyer beizufügen. Man hat es (nachdem meine Ausführung über dieselbe in No. 2 d. Bl. erschienen war) bedenklich gefunden, dass ich den Nachweisen von Quast's darüber, dass die Afrakapelle nicht die ursprüngliche, dass sie vielmehr an die Stelle einer schon früher vorhanden gewesenen Kapelle getreten sei und somit beträchtlich später falle, kein Gewicht beigelegt habe. Meine Gründe sind die folgenden. Es handelt sich darum, dass die neuerlich zum Vorschein gekommene flache Altarnische der Kapelle (an der Westwand des nördlichen Querschiffflügels) älter sei, also einen älteren Kapellenbau als den gegenwärtigen voraussetzen lasse. Diese Annahme beruht darauf, dass der Bogen, welcher die Nische zunächst einwölbt, gleich alt mit der darüber befindlichen Wand ist, während ein zweiter unmittelbar über jenem ruhender, die Gewölbkappen der Kapelle tragender Bogen später eingesetzt erscheint. Das Factum wird ohne Zweifel richtig sein. Aber es frägt sich, ob jener erste Bogen schon ursprünglich eine Absis einschloss und ob er nicht zu irgend welchen andern Zwecken ausgeführt war. Sollte es aber wirklich von vornherein die Anlage einer Absis gewesen sein, so ist meines Erachtens noch gar nicht mit Nothwendigkeit anzunehmen, dass sofort auch die dazu gehörige Kapelle erbaut war; dies konnte man vorbehalten haben, und als die gegenwärtige Kapelle dann errichtet ward, konnten sehr füglich Gründe vorhanden sein, einen neuen, zweiten Bogen einzuziehen. (Man konnte z. B. ursprünglich ganz wohl im Sinne gehabt haben, eine ungewölbte Kapelle zu erbauen.) Die Vermauerung des an jener Stelle befindlichen Kryptenfensters beweist noch weniger etwas, da diese einfach schon durch die Mauerverstärkung des Querschiffes bedingt sein konnte. Uebrigens muss ich noch hinzufügen, dass an der Ostseite der Kapelle auch noch eine andre Abnormität ersichtlich wird. Die Eck-Wandsäulen nämlich, welche hier zu den Seiten der Nische stehen, haben ein, von allen übrigen Gesimsen der Kapelle entschieden abweichendes, auffallend roh gearbeitetes Deckgesims, dessen Ausladung auch zu den darunter befindlichen Säulenkapitälen in einem keineswegs geeigneten Verhältnisse steht. Es ist hier somit jedenfalls eine nicht ganz klare Bauführung ersichtlich. Ich kann daher auch nur bei der Ansicht verharren, dass jene Indicien nicht hinreichen, um einen früher vorhanden gewesenen Kapellenbau mit irgendwelcher Bestimmtheit annehmen zu können.









